Art. 159 mb

C1

Prospectus

zu

KUGLER'S

Handbuch der Geschichte der Malerei.

Dritte

von **Hugo** Freiherrn von **Blomberg** besorgte Auflage.

Wie die Freude an den Werken der Kunst ein Gemeingut der ganzen gebildeten Welt, so ist auch die Kenntniss ihrer Entwickelungsgeschichte ein damit Hand in Hand gehendes Bedürfniss geworden. Dieses Bedürfniss zuerst in hoher Weise befriedigt zu haben, war das grosse Verdienst **Franz Kugler's.** Mit seinem

„Handbuch der Geschichte der Malerei"

war er der Erste, der unserer Nation ein vollständiges Gebäude der christlichen Kunst vor Augen stellte, und dieses bis jetzt unübertroffen gebliebene Buch ist ein dem bezüglichen Bildungsbedürfniss so nothwendiger Besitz geblieben, dass abermals eine erneute mit dem heutigen Standpunkt der Forschung in Einklang gebrachte Auflage hergestellt werden musste.

Das „Handbuch der Geschichte der Malerei" war einerseits die Hauptfrucht einer italienischen Reise Kugler's, andererseits das Ergebniss jahrelanger emsig zusammengetragener Studien. Die Resultate wurden durch eigene Anschauung auf der eben erwähnten Reise bereichert und gesichtet, um dann nach wieder jahrelanger Arbeit in dem vorliegenden Werke Vereinigung zu finden. Der hervorragendste Werth des letzteren besteht namentlich in einer scharfen, gedrängten und ebenso gediegenen wie gerechten Kritik und Charakte-

99 - D.

ristik der Künstler und weiter in einer so zweckmässigen Anordnung, dass es einen trefflichen Führer bei der Anschauung und somit auch ein allgemein gültiges Handbuch für Alle, die sich in der Welt der Gemälde zu orientiren wünschen, bildet. Nichts Derartiges war vor dem Kugler'schen Handbuch, das denn auch zum Grundstein aller spätern Erscheinungen in dieser Richtung geworden ist, dagewesen; eine Wildniss war, wie der Freund Kugler's: Friedrich Eggers in seiner Biographie des Ersteren sagt, zu einem Garten, eine aufgehäufte Sammlung zu einer wohlgeordneten Gallerie gemacht worden. Und so ist denn das Kugler'sche Handbuch nicht nur ein unschätzbares Hülfsmittel für die theoretischen wie praktischen Studien jedes Fachmannes, vermöge der Klarheit des Stils und der Fasslichkeit der Darstellung giebt es auch dem gebildeten und kunstsinnigen Laien Gelegenheit sich in die Entwickelungsgeschichte der Malerei und damit in die allgemeinen Principien der Aesthetik einzuleben.

Die allgemeine Theilnahme und gerechte Würdigung, welche das Werk rücksichtlich des äussern Erfolges in den kunstthätigen und kunstsinnigen Kreisen gefunden, haben es denn der Verlagshandlung auch möglich gemacht, dasselbe fortgesetzt auf der Höhe der Wissenschaft und der neuesten Forschungen zu erhalten. Die zweite Auflage unter des Verfassers Augen von Jacob Burckhardt's kundiger Hand durchgeführt, drückte dem Buche auf lange Zeit hin den Stempel der Vollendung auf. Allseitigst benutzt, nicht selten geradezu nachgeahmt, ist es in seiner Art geradezu unübertroffen.

Um so gerechtfertigter muss denn auch nach beinahe zwanzig Jahren fernerer Entwickelung der Kunst und der Kunstgeschichte eine Erneuerung dieses Werkes, nicht blos in der Auflage, sondern auch zum Theil seinem Inhalte nach, erscheinen. Der sowohl durch seine schriftstellerische wie praktische Thätigkeit als Historienmaler bekannte Freiherr Hugo von Blomberg, der diese Aufgabe übernahm, hat den Geist des Ganzen, den leitenden Grundgedanken und die zweckvolle Anordnung des meisterhaften Baues beibehalten. Ebenso hat er die lebensvollen Schilderungen, die geistvollen Charakteristiken, den Reichthum an allgemein ästhetischen Wahrheiten keinerlei willkürlichen Aenderung unterzogen. Aber was er mit Sorgfalt und mit unermüdetem Fleiss besorgt hat, das ist eine genaue Durchsicht, welche die frühere

Vollständigkeit und die damit bedingte Brauchbarkeit des Handbuches als solches dadurch erhält, dass kein Resultat der neueren und neuesten Forschungen unberücksichtigt blieb, und dass also die Kugler'sche Geschichte der Malerei von ihrem neuesten Bearbeiter, der sich in die Intentionen des verewigten Verfassers nach allen Seiten hin eingelebt hat, ganz im Geiste Kugler's bis auf die neueste Zeit fortgeführt ist. Während der Letztgenannte von der neueren Geschichte der Malerei, soweit er dieselbe überhaupt erlebte, nur flüchtige skizzenhafte Andeutungen geben konnte, hat in der jetzigen Auflage alles sowohl in die jüngste Vergangenheit als in die Gegenwart Gehörige Aufnahme gefunden und dem Geschichtlichen und Kritischen ist dabei mit der Rücksicht, die der Herr Bearbeiter nothwendigerweise den Lebenden zollen musste, wenigstens insoweit Rechnung getragen, als die jetzige Malerwelt namentlich und systematisch mit der Bezeichnung der Schule und Darstellung der Wirksamkeit jedes Einzelnen darin vorgeführt ist.

Die Verlagshandlung hat es dazu als eine den Freunden und Verehrern Franz Kugler's gewiss willkommene Beigabe betrachtet, wenn sie dem Werke ein Portrait nach jener Büste von Bernhard Afinger's kunstgeübter Hand, die seine Freunde und Verehrer ihm unter den Hallen des „neuen Museums" in Berlin soeben aufgestellt haben, beigiebt und wenn sie das Buch ferner durch eine wohlgelungene, vom Freunde des Verewigten: Friedrich Eggers, geschriebene Biographie bereichert.

Von Illustrationen hat die Verlagshandlung geglaubt absehen zu müssen; die Schilderungen sind so lebenswahre, so geistvolle, dem inneren Auge Alles so klar vorführende, dass wir der Würde des Buchs zu schaden meinten, wenn wir einen seiner grössten Vorzüge durch äusserliche Veranschaulichungen in den Hintergrund stellen wollten. Es gehört überdies nach langen Erfahrungen fast zu den Unmöglichkeiten, vermittelst der graphischen Künste ein Bild so bis in die kleinsten Details genau wiederzugeben, wie dies für ein Werk wie das Kugler'sche unerlässlich nöthig wäre. Selbst die geringsten Abweichungen würden das Gegentheil des mit den Abbildungen verbundenen Zweckes, statt der Anschaulichmachung, Verwirrung herbeiführen.

Die dritte Auflage von Kugler's Handbuch der Geschichte der Malerei wird in drei Bänden, beziehentlich sechs Halbbänden ausgegeben, und ist der Preis des gesammten Werkes, welches nahezu 100 Druckbogen fassen wird, auf 6 Thlr. 24 Sgr., der jeden Halbbandes auf 1 Thlr. 4 Sgr. ohne Rücksicht auf den möglicherweise etwas von einander abweichenden Umfang, gestellt worden. Für diesen billigen Preis ist das Werk den weitesten Kreisen des Publikums zugängig gemacht, dessen allseitigster Theilnahme sich denn auch die Verlagshandlung versichert hält. Das Ganze wird bis Ostern 1867 vollendet vorliegen und der zweite Halbband bereits im November d. J. erscheinen.

Der Inhalt der drei Bände ist folgender:

Erster Band Buch I. Die Kunst des christlichen Alterthums.
Buch II. Die Kunst des Mittelalters.

Zweiter Band Buch III. Die italienische Kunst des XV. und XVI. Jahrhunderts.
Buch IV. Die Kunst diesseits der Alpen im XV. Jahrhundert, und diesseits der Alpen und in Spanien im XVI. Jahrhundert.

Dritter Band Buch V. Die Kunst des XVII. Jahrhunderts mit ihren Ausläufern ins XVIII.
Buch VI. Uebersicht und Charakterisirung der neueren und neuesten Kunstentwickelung.

So übergeben wir denn die neue Auflage von Kugler's Handbuch der Geschichte der Malerei der Oeffentlichkeit, hoffend, dass die wohlverdiente Gunst, die das Werk von seinem Entstehen an begleitet, ihm auch in seiner neuen Gestalt nicht fehlen werde.

Leipzig, 15. October 1866.

Duncker & Humblot.

Handbuch

der

Geschichte der Malerei.

Einzelheiten der Wirklichkeit, sei es in der Gestaltung oder Aneinanderreihung der Naturgebilde, sei es in dem Kampfe des Menschen gegen die Naturmächte, oder der Völker gegen die Völker, alles, was dem Felde der Veränderlichkeit und realer Zufälligkeit angehört, kann nicht aus Begriffen abgeleitet (construirt) werden. Weltbeschreibung und Weltgeschichte stehen daher auf derselben Stufe der Empirie: aber eine denkende Behandlung beider, eine sinnvolle Anordnung von Naturerscheinungen und von historischen Begebenheiten durchdringen tief mit dem Glauben an eine alte innere Nothwendigkeit, die alles Treiben geistiger und materieller Kräfte, in sich ewig erneuernden, nur periodisch erweiterten oder verengten Kreisen, beherrscht. Sie führen (und diese Nothwendigkeit ist das Wesen der Natur, sie ist die Natur selbst in beiden Sphären ihres Seins, der materiellen und der geistigen) zur Klarheit und Einfachheit der Ansichten, zur Auffindung von Gesetzen, die in der Erfahrungswissenschaft als das letzte Ziel menschlicher Forschung erscheinen.

Alexander von Humboldt, Kosmos.

ERSTER BAND.



Rad. v. F. Schauer

Franz Kugler.

N. d. Büste v. B. Afinger mod. v. A. Hensel.

FRANZ KUGLER'S

HANDBUCH

der

Geschichte der Malerei

seit Constantin dem Grossen.

Dritte Auflage.

Nach der von Dr. Jacob Burckhardt besorgten zweiten Auflage

neu bearbeitet und vermehrt

von

Hugo Freiherrn von **Blomberg.**

Erster Band.

Leipzig,

Verlag von Duncker & Humblot.

1867.

Art. 159 mb/1

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

28

4

Vorwort zur zweiten Auflage.

Die erste Auflage des Handbuches der Geschichte der Malerei seit Constantin dem Grossen erschien im Jahre 1837. Die zehn Jahre, die seitdem verflossen, sind eine kurze Zeit für die Fortbildung der Wissenschaft, und doch ist der Standpunkt, nicht bloss der des ursprünglichen Verfassers dieses Buches, sondern auch der der wissenschaftlichen Behandlung der Kunst und ihrer Geschichte überhaupt, seitdem in vielfacher Beziehung ein anderer geworden.

Ohne dass wir es uns deutlich bewusst waren, standen wir damals noch am Ausgang derjenigen Periode, welche das für die gesammte künstlerische Auffassungsweise so einflussreiche Buch, die „Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders" (1797), eingeleitet hatte. Unsere werkthätigen Malerschulen feierten die letzte namhafte Blüthe derjenigen Kunstrichtung, die wir als die romantische zu bezeichnen pflegen. Poetisches Interesse und mannigfacher, in seinen Resultaten immer beachtungswerther Dilettantismus hatten uns die reiche Welt der mittelalterlichen Kunstgebilde wieder erschlossen. Die Wissenschaft hatte angefangen, für die Geschichte der letzteren feste Anknüpfungspunkte zu gewinnen; Rumohr's „italienische Forschungen" waren als ein aus solchen Richtungen hervorgegangenes, doch freilich dieselben zugleich weit überragendes Werk erschienen.

Die neuen Ansichten und Forschungen vereinigten sich mit den älteren, wie sie etwa in Lanzi's Geschichte der italienischen Malerei vorlagen, nicht mehr in wünschenswerther Weise. Es war das Bedürfniss vorhanden, eine Uebersicht

zu gewinnen, in welcher auch dem Neuen an gebührender Stelle sein Recht eingeräumt werde. Mein Handbuch wurde zu diesem Behuf entworfen. Es entstand aus den Blättern, die zunächst zum eigenen Studium, sodann als Leitfaden für öffentliche Vorlesungen niedergeschrieben waren; mehrere Reisen, namentlich eine kürzlich beendete italienische Reise, hatten willkommene Gelegenheit gegeben, den Schilderungen grossen Theils die Frische eigener Anschauung zu verleihen. Das Buch war, ich darf es jetzt wohl gestehen, nicht ohne etwas verwegene Schnelligkeit abgeschlossen und dem Publicum dargeboten worden. Die Nachsicht des letzteren, vielleicht auch das allgemeine Bedürfniss und vielleicht zugleich jene Frische der Abfassung liessen dasselbe indess nicht für die Verwegenheit des Verfassers büssen. Es fand schnellen Beifall; in Frankreich übertrug man grosse Stücke desselben, ohne die Quelle zu nennen, für dortige Mittheilungen; in England erschien eine mit Anmerkungen bereicherte Uebersetzung, deren erster, die italienische Malerei umfassender Theil mit dem Namen Eastlake's, als Herausgebers, geziert ward.

Inzwischen wurden die kunsthistorischen Forschungen eifrig fortgesetzt; in Büchern und einzelnen Aufsätzen bereicherte sich das Material, namentlich für die dunkleren Zeiten der Geschichte der Malerei, auf die erfreulichste Weise. Aber auch der allgemeine Standpunkt wurde ein anderer. Je freier der wissenschaftliche Blick, je vielseitiger und unbefangener das Urtheil ward, um so weniger konnte man sich verhehlen, dass die Auffassungsweise jener romantischen Periode uns in zu enge Grenzen eingeschränkt hatte und dass diese auch vor zehn Jahren noch nicht gänzlich gebrochen waren. Wir kamen immer mehr dazu, dem, was damals als allein gültig gepriesen war, doch nur ein durch besondere Umstände und Zeitverhältnisse bedingtes Recht, Vielem, was man damals verworfen hatte, doch seine eigenthümliche, zum Theil sehr bedeutende Gültigkeit zuzugestehen. Die übertriebene Wärme, mit der die eine Richtung, die zuweilen selbst absichtslose Kühle, mit der die

andre Richtung aufgefasst und behandelt war, musste allmählig nachlassen.

Ich selbst hatte für diese Fortentwickelung möglichst thätig mitzuwirken gesucht. Meinem „Handbuche der Kunstgeschichte“ (1842) lag vornehmlich schon jene freiere, zunächst aus der allgemeinen kunst- und culturhistorischen Betrachtung hervorgehende Auffassungsweise zu Grunde. Es ist die Tendenz, die ein höherer Meister der Wissenschaft in jenen Worten ausgesprochen hat, welche wir dieser zweiten Auflage der Geschichte der Malerei, um wenigstens das neue Streben möglichst bestimmt anzudeuten, als Motto vorzusetzen gewagt haben.

Die Abfassung einer neuen Auflage der Geschichte der Malerei war bereits seit einiger Zeit nöthig geworden. Wie die betreffenden Theile des allgemeinen Handbuches der Kunstgeschichte dazu schon eine Vorarbeit enthielten, so war ich auch im Uebrigen nicht müssig gewesen, zu diesem Behuf zu sammeln. Neben den vielfachen Mittheilungen Andrer hatte ich selbst auf mehreren neueren Reisen, und namentlich bei einem längeren Aufenthalt in den Gegenden des Mittel- und Niederrheins, mancherlei eigenthümliche Beobachtungen über dort Vorhandenes anstellen können. Indess traten äussere Verhältnisse ein, die es mir unmöglich machten, selbst Hand an die umfassende Arbeit zu legen. Ich musste dieselbe andern Händen übergeben. Nach manchen vergeblichen Versuchen war es mir endlich vergönnt, in dem gegenwärtigen Bearbeiter des Buches einen befreundeten Stellvertreter zu finden, dem die Arbeit mit voller Zuversicht zu übertragen war und der, mit meinen Ansichten und meiner gesammten Auffassungsweise schon seit längerer Zeit vertraut, zugleich ebenso viel selbständiges und eigenthümliches Wissen hinzutrug. Ueberall sind wir bemüht gewesen, uns durch gemeinschaftliche Berathung über die vorzunehmenden Veränderungen und Hinzufügungen möglichst zu verständigen.

So kann ich zum Schlusse nur den Wunsch aussprechen, dass das Buch in dieser seiner veränderten Gestalt auch den veränderten Ansprüchen der Zeit genügen und dass ihm,

ebenso wie den bisherigen Arbeiten des ursprünglichen Verfassers, eine nachsichtige Theilnahme geschenkt werden möge.

F. Kugler.

Berlin, 1. Mai 1847.

Dem Obenstehenden habe ich als Bearbeiter einige Worte beizufügen. Wohlwollende Beurtheiler werden es entschuldigen, dass mir eine völlige Uebereinstimmung mit dem Styl und der Behandlungsweise der ersten Auflage nicht überall gelungen ist, so sehr ich mich darum bemühte. Mit grösserm Fug wird man vielleicht den ungleichartigen Maassstab tadeln, wonach ich bei der Erweiterung des Buches verfahren bin; man wird es unbillig finden, dass die alten Mosaiken, die Byzantiner, die nordische Malerei des XIV. und XV. Jahrhunderts, und die Anfänge der neuern italienischen Kunst eine so viel bedeutendere Vermehrung erhalten haben, als andere, selbst wichtigere Theile. Allein die grössere Umständlichkeit der Behandlung durfte sich nicht bloss nach dem künstlerischen Werthe und nach der Masse des aus jeder Periode Vorhandenen richten; wir mussten auch danach streben, womöglich ein brauchbares Hülfsbuch für die Culturgeschichte zu liefern, in welchem auch das minder Entwickelte und das Zerfallene, ja selbst das nur durch die Tradition Bekannte als Zeugniss des betreffenden Jahrhunderts seine Stelle fand. Hinwiederum giebt es Zeiträume, wie das XVII. Jahrhundert, in welchen der Kunstfreund nach vorhergegangener Verständigung über den allgemeinen Standpunkt sich von selbst leicht zurechtfindet und wo die in's Breite gehende Kunst schon an sich eine Beschränkung auf ausgewählte, bezeichnende Meisterwerke gebietet. Endlich lag äusserliche Vollständigkeit nirgends in unserm Plan.

In Betreff der veränderten Anordnung, welche jetzt im Ganzen derjenigen in Kugler's „Handbuch der Kunstgeschichte“ folgt, glauben wir auf die Billigung unserer Leser

hoffen zu dürfen. Die scheinbaren Vortheile, welche die Eintheilung in italienische und ausseritalienische Malerei für den Handgebrauch darbot, schienen uns minder wichtig als die Anforderungen höherer geschichtlicher Art, welche eine synchronistische Anordnung, nicht mehr ausschliesslich nach Völkern, sondern nach dem innern Zusammenhang der Entwickelung verlangten. Wenn man bloss die höchst bedeutenden Unterschiede zwischen der italienischen und der ausseritalienischen Malerei zu Anfang des XVI. Jahrhunderts im Auge hat, so mag die Trennung in zwei Hälften räthlich scheinen, im Hinblick auf das Vorhergehende und das Folgende aber gewiss nicht. Das XVII. Jahrhundert z. B. wird doch erst recht verständlich, wenn man die italienischen Eklektiker und Naturalisten mit den Spaniern und Niederländern zusammenfasst. Zu grösserer Bequemlichkeit des Nachschlagens wird überdiess ein kurzes Verzeichniss der Schulen mit dem zweiten Bande nachfolgen.

Das Material, aus welchem ich (wo meine eigene Anschauung nicht ausreichte) das neu Hinzugekommene entnahm, ist von sehr verschiedener Art; ausser den Werken von Schnaase, Waagen, Passavant, Eméric-David, Grüneisen, Kinkel u. A. m. kamen besonders eine Reihe werthvoller Mittheilungen in den letzten Jahrgängen des Cotta'schen Kunstblattes in Betracht, worunter diejenigen von Passavant, Waagen, E. Förster, Gaye und Andern mir am förderlichsten gewesen sind; aus Gaye's Carteggio sind die bedeutendern Thatsachen nachgetragen; für Spanien ist Viardot, für Brabant Hymans benützt. Es lag eine nicht unbedeutende Schwierigkeit darin, Ergebnisse so verschiedenen Ursprunges in die Sprache eines schon vorhandenen Werkes zu übersetzen und zugleich noch eine Menge Aufzeichnungen des ursprünglichen Verfassers, sowie zahlreiche eigne Reisenotizen damit zu einem Ganzen zu verschmelzen. Sollte ich hie und da das Wesentliche aus jenen Mittheilungen nicht richtig herausgefunden haben, so bitte ich die geehrten Herrn, welchen die Wissenschaft diese Bereicherungen verdankt, zum Voraus um freundliche Nachsicht.

Dass Rosini für die ältere italienische Malerei nicht mehr berücksichtigt wurde, hat seinen Grund nicht etwa in Missachtung, sondern in dem eigenthümlichen, in Italien selbst nur einer sehr getheilten Anerkennung geniessenden System, welches eine durchgängige Prüfung an Ort und Stelle fordern würde; aus der Erinnerung aber beizustimmen, wäre Vermessenheit. Dagegen ist mir die deutsche Uebersetzung des Vasari, herausgegeben von Schorn und E. Förster, durch die reichhaltigen Anmerkungen von grösstem Nutzen gewesen. Endlich geziemt es sich hier, mehrern wohlgesinnten Freunden dieses Werkes den aufrichtigsten Dank abzustatten. Hr. Dr. Stieglitz in Venedig hat uns durch eine Reihe schätzbarer Nachträge gefördert; Hrn. Archivar Hugot in Colmar verdanke ich mehrere Notizen; am meisten aber bin ich Herrn Professor Waagen dahier verpflichtet, welcher, abgesehen von seinen Schriften, mir auch seine gütige mündliche Belehrung nie vorenthalten hat.

Dr. Jac. Burckhardt.

Berlin, 1. Mai 1847.

Vorwort zur dritten Auflage.

Beinahe zwanzig Jahre sind seit dem Erscheinen des Handbuches der Malerei in zweiter Auflage verstrichen. Manches werthvolle Bild ist erst seitdem, zuweilen sammt dem Namen seines Autors, dem Staub und der Vergessenheit entrissen worden, manches dafür verschollen oder untergegangen. Eine grosse Zahl hat Ort und Besitzer, eine kleinere selbst die Bezeichnung gewechselt. Ganze Sammlungen endlich sind zerstreut und andere dafür neu gebildet worden.

Vor Allem im Hinblick auf solche und ähnliche Veränderungen habe ich versucht, dem Handbuche seine anerkannte Brauchbarkeit und Zuverlässigkeit soviel wie nur möglich zu erhalten. Die Schwierigkeit dieser Aufgabe, dem Gebiet der ganzen ältern Kunst gegenüber, die Vielartigkeit und Versplitterung der zu benutzenden Hülfsmittel, mögen mich entschuldigen, sollte ich nicht überall mein Ziel erreicht haben. Fern dagegen lag mir der Gedanke, an dem trefflichen inneren Bau des Buches zu rühren, oder den Grundsätzen und Anschauungen des verewigten Verfassers wie des hochverdienten ersten Bearbeiters entgegenzutreten. Selbst bei manchen einzelnen Punkten, wo die neuere Forschung an die Stelle geistreicher Conjectur unabweisliche Wahrheit gesetzt hat, habe ich mich begnügt, der Letztern in Form einer Anmerkung ihr Recht zu geben.

Von dem Versuch, die hergebrachte und allgemein verständliche Bezeichnung: „Gothisch“ durch die bei Weitem unbestimmtere „Germanisch“ zu ersetzen (Vergl. Th. I., S. 179 der zweiten Auflage) war Kugler glücklicherweise (in

der dritten Auflage seines „Handbuchs der Kunstgeschichte“) bereits selbst zurückgetreten.

Bei der nordischen Kunst des XV. Jahrhunderts, die schon bei der zweiten Auflage die meisten Veränderungen nöthig gemacht, und an einigen andern Stellen habe ich allerdings — ich hoffe, nicht ohne die nöthige Vorsicht — weitergehen, ergänzen und umstellen müssen.

Zwanzig Jahre der Entwickelung auf allen Gebieten der Malerei haben für das frühere fünfte (jetzt sechste) Buch unabweislich zu einem Neubau genöthigt, den man aus mehr als einem Grunde mit Nachsicht beurtheilen möge. Einmal im Hinblick auf die Ueberfülle des Stoffes und die engen Schranken des angewiesenen Platzes, das andere Mal in Betreff des Bearbeiters, der selbst ausübender Künstler und darum vielleicht um so weniger in der Lage ist, seine Anschauung als eine allein maassgebende aufstellen zu dürfen.

Die Stärke der bisherigen zwei Bände, immerhin noch angeschwellt durch mancherlei nöthig gewordene Zusätze, sowie die Unbequemlichkeit, dass das „dritte Buch“ mit seinem ersten Abschnitt im ersten, mit dem Rest im zweiten Bande zu suchen war, liessen eine handlichere äussere Eintheilung wünschenswerth erscheinen. Es werden daher drei Bände gegeben, von denen der Letzte das fünfte und sechste Buch nebst den Registern etc. zusammenfassen wird.

Ein Portrait nach jener Büste Kuglers von Bernhard Afingers kunstgeübter Hand, die seine Freunde und Verehrer ihm unter den Hallen des „neuen Museums“ in Berlin soeben aufgestellt haben, eine kurze Biographie aus der Feder Friedrich Eggers, der Kugler im Leben so nahe gestanden, sind hoffentlich für unsre Leser willkommene Zugaben.

Herrn Geheimen Rath Dr. Waagen und Professor Dr. Eggers, sowie Herrn Dr. A. Woltmann statte ich für ihre gütige und freundliche Unterstützung meinen aufrichtigsten Dank ab.

Hugo Freiherr v. Blomberg.

Berlin, October 1866.

Franz Theodor Kugler.

Eine Lebensskizze

von

Friedrich Eggers.

Wo immer Werke oder Thaten von objectivem Werthe für Mit- und Nachwelt zu Tage treten, da ist es ein sehr natürlicher Wunsch der Mit- oder Ueberlebenden, mit jenen auch die Persönlichkeit näher kennen zu lernen, in der sie wurzeln, und die nähern Umstände zu erfahren, unter denen sie hervorgebracht wurden. Selten versäumt die Sitte, dem historischen Sinn diesen Tribut abzutragen, geschähe es auch erst nach dem Heimgange einer solchen Persönlichkeit, wo dann die Summe ihrer Wirksamkeit gezogen und ihr in dem Schriftthum der Nation durch Beschreibung des Lebens das — glänzendere oder anspruchslosere — Gedächtnissmal errichtet wird. Je mehr das eigne Wirken zu einem selbstgeschaffnen dauernden Denkmal wird, desto angelegentlicher kommt man auch auf jenes andere von fremder Hand zurück, baut es etwa noch aus und sucht es in dem Gedächtniss der Nachwelt lebendig zu erhalten.

Franz Kugler war auf seinem Gebiete einer der Thätigsten. Wie er der erste war, der unserer Nation ein vollständiges Gebäude der allgemeinen Kunstgeschichte vor Augen gestellt hat, so gab er auch zuerst die Geschichte eines besonderen Zweiges, das der Malerei, und dieses bis jetzt unübertroffene Buch ist ein dem bezüglichen Bildungsbedürfniss so nothwendiger Besitz geblieben, dass eine erneute mit dem heutigen Standpunkt der Forschung in Einklang gebrachte Auflage hergestellt werden musste.

Mit diesem Buche also die Beschreibung des Lebensganges seines Verfassers zu vereinigen, war gewiss ein gerechtfertigter Gedanke der Herren Verleger und so erscheint hier der durchgesehene und ergänzte Abdruck eines Aufsatzes, den ich bald nach dem Tode meines Lehrers und Freundes für das Jahrbuch „Unsere Zeit“ niederschrieb.

Franz Theodor Kugler wurde am 19. Jan. 1808 in Stettin geboren. Sein Vater, der Kaufmann und Consul Johann Georg Emanuel Kugler, war ein durch Talente und Bildung ausgezeichneter Mann, der, mitten in mannichfacher, praktischer Thätigkeit, mit Lebensfrohsinn immer dem Schönen zustrebend, in seinem Hause und auf seinem unweit der Stadt gelegenen Gute eine heitere Geselligkeit pflegte: Musik und Poesie vor allem verschönten diese. So fand denn auch die in Franz, dem dritten Kinde, früh erwachte Anlage zur Musik im elterlichen Hause Anregung in Fülle und schon als Knabe galt er für einen kleinen Waldhornvirtuosen. Sein Instrument im Freien ertönen oder bei Wasserpartien, zumal zwischen Waldufern, über die Wellen hin klingen zu lassen, war ihm höchstes Entzücken. Zu gleicher Zeit versuchte sich seine schöne Stimme — später ein sehr stattlicher Bass — in Gesangübungen, und bald kam keine Art von öffentlicher Aufführung, namentlich kein Kirchenconcert zu Stande, wobei er nicht als Chor- oder Solosänger mitgewirkt hätte. Die erste, festere Grundlage erhielt diese musikalische Richtung durch einen alten Oheim, den Musikdirector W. Haack, einen ganz firmen Meister der alten Schule. Dazu kamen in reiferer Jugend ernstere Studien, zuletzt im Generalbass unter Karl Löwe.

Ebenso frühzeitig erwachte aber auch das Talent zur bildenden Kunst. Hierin war nun kaum ein namhafter Unterricht im Orte zu erlangen. Indessen wagte er sich auf eigene Hand an die Oelmalerei. Die heitere landschaftliche Umgebung der Stadt regte zu Studien nach der Natur an, und oft, wenn er morgens 8 Uhr zur Schule kam, hatte er schon seit 4 Uhr im Freien sich in der Schule der Natur gemüht.

Obschon der angehende Maler auf sich allein angewiesen war, so gerieth doch die Copie eines Christuskopfes so vortrefflich, dass die Kirche, in die er bei seiner Einsegnung das Bild stiftete, es dankbar aufstellte.

Bald indessen brachte der junge Maler von seinen Morgenspaziergängen mehr Verse als Zeichenstudien heim. In dieser poetischen Richtung war es von seinen Lehrern Ludwig Giesebrecht, von seinen Mitschülern der gleichalterige Gustav Droysen, denen er sich anschliessen konnte. Jener hat überhaupt auf seine geistige Bildung einen wesentlichen Einfluss ausgeübt.

Eine solche Mannichfaltigkeit des Talents machte die Wahl eines Berufs schwer, die eines künstlerischen bedenklich. So schien es gewissermassen ein neutraler Ausweg zu sein, dass er sich entschloss, Philologie zu studiren. Im Grunde war es nur die officielle Bezeichnung für das Vorhaben, diejenige Neigung zu befriedigen, die ihn gerade im Augenblick, wo er die Universität beziehen sollte (Ostern 1826), beherrschte. Das war nun die mittelalterliche Poesie, die führte ihn nach Berlin und zu F. H. von der Hagen, welcher der altdeutschen Literatur das Bürgerrecht auf den Universitäten verschafft hatte. Bald bildete sich ein freundschaftlicher Verkehr zwischen Lehrer und Schüler. Jener hatte eine reiche Bibliothek, welche dem wissbegierigen Jünger immer offen stand, und wenn auch die eigentlich kritisch-philologische Seite der germanischen Wissenschaft (die seinem Sinne ohnehin fern stand) nicht eben in diesem Verkehr gefördert ward, so erschloss sich ihm doch die Fülle des Stoffes in seiner ganzen Herrlichkeit, und seine künstlerischen und dichterischen Neigungen fanden durch die Wissenschaft selbst immer neue Anregung. Für die Ausgabe der Minnesänger copirte und facsimilirte er die alten Melodien aus den Minnesingerhandschriften. Alle Miniaturen wurden durchgezeichnet. Die eigene poetische Production, auf welche Heine, der damals zuerst auftrat, vom grössten Einfluss war, erhielt sich durch jenen Verkehr mit der echten romantischen Kunst in einer Reinheit und Unschuld des Gefühls, die sie davor bewahrten, die Fehler Heine's in sich aufzunehmen. Bald war er auch wiederum in dem

lebhaftesten musikalischen Umgange und eines der thätigsten Mitglieder der damals unter Zelter's Direction blühenden Singakademie. Ein Kreis gleichgestimmter Freunde, unter ihnen Droysen, Gustav Kombst (der später bekannt gewordene Demagog, der traurig in der Nordsee geendet hat) und Wilh. Amad. Arendt (später Professor der Geschichte in Löwen), führte ihm immer neue Quellen allgemeiner wissenschaftlicher Bildung zu.

Musik, Malerei und Dichtkunst hatten also nach- und nebeneinander Besitz von dieser künstlerisch gearteten Seele genommen; jetzt war die Zeit da, wo auch die Baukunst ihre Rechte geltend machen sollte. Auf einer Fussreise durch Deutschland im Herbst 1826 waren es hauptsächlich die baulichen Monumente des Mittelalters, welche ihres tiefen Eindrucks auf den Jünger der Romantik nicht verfehlten, und als der nächste Frühling ihn nach Heidelberg führte, erweiterte und bereicherte das Studium der mittelrheinischen Baudenkmäler seine nach dieser Richtung hin gewonnenen Anschauungen. Im übrigen setzte er seine berliner, mehr eklektische Studienweise fort, sass tagelang auf der Bibliothek über den Manuscripten altdeutscher Poesie, deren bildliche Ausstattung ebenso sehr wie der Inhalt seine Aufmerksamkeit fesselte und deren Miniaturen und Arabesken er fleissig nachzeichnete, nahm an Thibaut's Gesangverein theil, in welchem man mit Vorliebe die alte italienische Musik cultivirte, und sog aus Berg und Thal, aus Wald und Fluss den Hauch der Poesie begierig ein. Doch dienten kleine Excursionen in die schöne Natur hinaus wieder dem Studium; denn von den gelben Pergamentblättern der Handschriften, über denen er sich ganz in die Welt der Dichter und Zeichner hinein empfand, richtete sich sein Blick auf die gleichzeitigen monumentalen Bilder, deren Blätter die Wände und Mauern der architektonischen Denkmäler sind, sie selbst nicht minder rhythmisch gegliederte Kunstwerke, wie die Dichtungen, denen sich die zierlichen Miniaturen schmückend und ergänzend anfügen. Das kunstgeschichtliche Interesse war hierbei einerseits noch von dem poetisch-historischen, andererseits von der

naiven Freude an der vielgestaltigen Ornamentik des Mittelalters abhängig. Von diesen Vorstudien, wie Kugler sie selbst später nannte und deren eigentliches Ziel ihm selbst vor der Hand keineswegs klar war, hat er in seinen „Kleinen Schriften“ einige sehr anziehende und bemerkenswerthe Beispiele niedergelegt.

Mone, Creuzer und Schlosser waren die Lehrer, deren Vorträge er mit Vorliebe und Nutzen hörte. Ein besonders herzliches Freundschaftsverhältniss verband ihn mit Karl Rosenkranz, dessen philosophische Anschauungsweise seine auf Unmittelbarkeit des Eindrucks und schnelle und scharfe Beobachtung gestellte Richtung sehr glücklich ergänzte. Oft pflegten sie an schönen Sommernachmittagen auf's Schloss zu gehen; dahingestreckt in das Gras und durch die grünen Wipfel in den Aether blickend, baute dann Rosenkranz dem Freunde das philosophische Lehrgebäude auf, unterbrochen und in Eifer erhalten durch die skeptischen Einwürfe und Fragen des jungen Historikers.

Der Rückkehr nach Berlin, im Herbst 1827, ging eine vierwöchentliche Fussreise voraus. Ein Besuch in Speier bei Anselm Feuerbach, der damals am dortigen Gymnasium Professor war, trug ihm neue Anregungen für seine kunstwissenschaftlichen Bedürfnisse und ein herzliches persönliches Verhältniss zu dem früh Dahingeschiedenen ein. Der merkwürdige Dom und die übrigen Monumentalwerke der Hauptsitze mittelalterlicher Kunst nöthigten dem jungen Reisenden ein immer eingehenderes Studium ab. Darüber aber wuchs die Unklarheit, wie sich aus seinem Treiben ein innerer und äusserer Lebenszweck gestalten sollte, immer gewaltsamer an. Sollte er es auf eine ausschliessliche Ausbildung eines seiner künstlerischen Talente wagen und Künstler werden, sollte er sich bestimmter in den Dienst einer wissenschaftlichen Disciplin begeben, und welcher? — Unter diesen Umständen blieb Kugler bei derjenigen Kunst stehen, welche ihn zuletzt gefesselt hatte und die zugleich von allen Künsten das innigste Verhältniss zu den praktischen Wissenschaften hat, die Baukunst. Sie ist diejenige unter den Schwesterkünsten, in der

allein wissenschaftliche Bildung amtlich durch Examen begehrt wird; man kann sie daher die Brodkunst nennen. Bei dem ohnehin jetzt in ihm vorwaltenden Interesse für diese Kunst war es natürlich, dass Kugler sich das befriedigende Gefühl, einen positiven Beruf ergriffen zu haben, durch den Eintritt in die königliche Bauakademie verschaffte. Hier hatte eben Wilhelm Stier begonnen, den reichen Ertrag einer bewegten Wanderfahrt mit warmer Begeisterung und Beredsamkeit vor seinen Schülern auszubreiten, und seine Vorträge über griechische Architektur machten einen besondern Eindruck auf Kugler. Daneben aber gingen die Universitätsstudien fort, die früheren musikalischen Beziehungen wurden wieder aufgenommen, und die Bekanntschaft mit Felix Mendelssohn, welche Kugler in diesem Winter machte, führte ihn in den geistvollen Kreis, der sich damals im Mendelssohn'schen Hause um den hochbegabten Sohn gesammelt hatte. Eine andere Bekanntschaft kam hinzu, die in mehr als einer Hinsicht folgenreich für ihn werden sollte. Schon früher hatte er sich vielfach in Liedercompositionen versucht. Die Composition Chamisso'scher Lieder vermittelte seine persönliche Annäherung an den Dichter, in dessen Hause er bald ein sehr freundlich aufgenommener, stetiger Gast wurde. Sein poetischer Drang empfing hier neue Nahrung, und die persönliche Begegnung mit Heine und der mehrfache Verkehr mit ihm, welcher in dieselbe Zeit fällt, regte in verwandter Weise den Trieb, dichterisch zu schaffen, in ihm an. Die bildenden Künste und die Baukunst gaben ebenfalls ihre Ansprüche an ihn nicht auf, und ein nahes Freundschaftsverhältniss vereinigte ihn mit Heinrich Strack, dem Architekten, und Robert Reinick, dem Malerdichter, ein häufiger Verkehr mit Plüddemann, Drake, von Quast, Petzl, Rietschel, Ad. Schrödter und deren ganzem Kreise. Dass auf diese Weise die praktische Beschäftigung mit der Baukunst nur eine äusserliche Pflicht blieb, ist begreiflich genug. Doch absolvirte Kugler im Frühjahr 1829 das Feldmesserexamen und brachte den Sommer in Stettin mit der Bemühung zu, sich in die praktische bauliche Laufbahn hineinzulegen. Unwillkürlich aber wandte er

sich zu wenig nach aussen; vielmehr versenkte er sich wieder in die eigne innere Welt, in der noch Alles im Schwanken und Suchen war und machte auch an sich die Erfahrung, dass der Berufsfrage durch Grübelei allein nicht beizukommen sei. Er kehrte also im Herbst wieder nach Berlin zurück, um die Architekturstudien fortzusetzen, richtiger wol, um wieder in sein Element zu kommen, welches ihn dann auch bald in seiner ganzen mächtigen Fülle und Anziehung wieder umflutete. Neben den Studien unter Ritter, Bernhardi, F. v. Raumer und Böckh begann all jenes poetische, musikalische und künstlerische Treiben in den alten, hier und da erweiterten Kreisen von neuem; ja, der Anschluss an die bildende Kunst wurde noch fester. Sehr ernsthafte Modellstudien mit den Malern wurden unternommen, und die Seele und das bewegende Element aller jener schönen Künstlerfeste, von denen man die ältern Künstler noch erzählen hört, war neben seinem Freunde Reinick: Franz Kugler. Bei diesen Gelegenheiten entstanden auch die heitern Künstlerlieder, die von den beiden Freunden später ihrem „Liederbuch für deutsche Künstler“ (Berlin 1833) eingereiht wurden.

Die drei Künste, die sich um den jungen Architekten stritten, vereinigen sich friedlich in dem (Berlin) 1830 erschienenen „Skizzenbuch“. Compositionen Heine'scher und Chamisso'scher Lieder und phantastische, arabeskenhafte Radirungen von Kugler's eigener Hand sind hier den Liedern eingewebt, die bei aller Traumhaftigkeit der Romantik die einfachsten, gesundesten, innigsten Naturlaute enthalten. In Versen und Tonweisen klingt das deutsche Volkslied vorzugsweise durch; aber seine Seele, nicht jene äusserliche Convention der Form. Zu derselben Zeit legte ein Heft „Denkmäler der bildenden Kunst im Mittelalter in den preussischen Staaten“ (Berlin 1830) Zeugniss dafür ab, dass sich durch alle heitere Kunstübung das Studium des historischen Mittelalters mit still gepflegter Neigung hindurchzog. Denn nicht blos copirte und facsimilirte er die geliebten Miniaturen in den Bilderhandschriften, sondern „ein bis zum Eigensinn gesteigerter Drang trieb ihn an, gerade auch auf dem Boden der berliner Gegend,

der sonst nicht eben als fruchtbar für die Monumentalgeschichte gilt, Gelegenheit für derartige Studien zu machen, auch hier Schätze der Vorzeit aufzugraben, die unter dem lärmenden Treiben des Tages verschollen waren". („Kleine Schriften", 1, 101.) Seine nicht selten dem erdenklich wüstesten Wetter zum Trotze gemachten Forschungen legte er in Ledebur's „Archiv für die Geschichtskunde des preussischen Staats" nieder. Auch schrieb er den erläuternden Text zu dem schönen Werke von Strack und Meyerheim: „Architektonische Denkmäler der Altmark Brandenburg, in malerischen Ansichten aufgenommen", welches in vier Heften mit meisterhaft gearbeiteten Lithographien erschien.

Das Weckeramt aus diesem zwar sehr lebendigen und heiter-ernsten Treiben, welches aber doch immer planlos und der Zukunft ungewiss war, übernahm, wie in manchen ähnlichen Fällen, die Liebe. Die lange Zeit dunkle, allmählich aber immer entschiedener sich befestigende Neigung zu der schönen Tochter des Criminaldirectors Hitzig, welche er in Chamisso's Hause kennen gelernt hatte, steigerte seine innern Wirrnisse bis zum höchsten Grade, zwang ihn aber auch endlich zum Entschluss. Zum praktischen Architekten war Neigung und Vorbildung nicht grösser in ihm als zum Philologen: hier äusserte sich denn zuerst sein später so oft gezeigter Sinn zur Zusammenfassung, Abrundung und Vollendung. Er beschloss, alles, wodurch er bis jetzt angeregt war und was er wusste und konnte, seiner Richtung und innersten Neigung gemäss, d. h. historisch zusammenzufassen, die Kunstübung, zunächst des Mittelalters, historisch zu bewältigen.

Er promovirte in aller Eile im Sommer 1831, um auch diese Aeusserlichkeit abzuthun. Seine Dissertation („De Werinhero, saeculi XII. monacho Tegernseensi, et de picturis minutis, quibus carmen suum theotiscum de vita B. V. Mariae ornavit") schildert in kurzen und lebendigen Zügen die Schicksale des Klosters von Tegernsee, welches durch die besondere Pflege von Wissenschaft und Kunst nach der Richtung des Nützlichen und Schönen vorzügliche Aufmerksamkeit verdiente. Unter allen Vertretern einer solchen Bethätigung daselbst war

der begabteste, gelehrteste und geschickteste der Mönch Werinher III., und unter allen Zeugnissen seines Fleisses nimmt wieder sein Gedicht vom Leben der Maria, mit eigenhändigen Bildern verziert, die erste Stelle ein. Dieses Werk bildet, nachdem die weitern geschichtlichen Kreise gezogen, Mittelpunkt und Inhalt der Kugler'schen Abhandlung.

Der junge Doctor feierte nun seine Verlobung und begab sich dann mit jenem Fleisse, der bis zu seinem Tode die Bewunderung aller seiner Freunde geblieben ist und der lange Zeit hindurch auch den grössten Theil der Nacht kostete, an die Ausführung des vorgesetzten, obenerwähnten Entschlusses. Was in dem Gebäude seiner Studien Anlage und Skizze geblieben war, führte er durch sorgsames Eingehen und eigene Forschung aus. Sein Vorbild in der kunsthistorischen Kritik war Rumohr, dessen persönliche Bekanntschaft er später machte. Der gründlichern Arbeit folgten im Herbst 1832 eine umfangreichere und gründlichere Studienreise durch Deutschland. Er hatte sich satt gelesen in den Büchern, und es verlangte ihn wieder nach eigener, lebendiger Anschauung. Magdeburg, Halberstadt, Goslar, Pforzheim, Augsburg und Bamberg wurden in Bezug auf ihre kirchlichen Bauwerke und deren Denkmäler durchforscht, die Bibliotheken zu Kassel, Karlsruhe, Stuttgart, München, Bamberg und Dresden in Bezug auf ihre Handschriften mit Miniaturen. Mittheilungen über diese Ausbeute, und zwar mit reicher eigenhändiger Illustration, finden sich im ersten Bande der später zusammengestellten „Kleinen Schriften“. Der Aufenthalt in München gab Gelegenheit zur Anknüpfung eines herzlichen Verhältnisses mit Ludwig Schorn, dem damaligen Herausgeber des „Kunstblatt's“.

Im nächsten Frühling (1833) liess er sich als Privatdocent an der Universität nieder und gründete die Zeitschrift: „Museum, Blätter für bildende Kunst“, in welche er während eines Zeitraums von fünf Jahren eine Fülle von Beobachtungen und Studien als schätzbares Material für die Kunstgeschichte, sowie Kritiken und Berichte niederlegte. Diese journalistische Thätigkeit setzte er später im „Kunstblatt“, welches er nach Schorn's Tode (1842) gemeinsam mit E. Förster in München

redigirte, und im „Deutschen Kunstblatt", welches (1850—1858) an die Stelle des ebengenannten Blattes trat, ununterbrochen neben seiner übrigen Thätigkeit fort. Er bedurfte eines solchen literarischen Verkehrsvehikels. Denn es war seine Art, den aufgefundenen Weg der Forschung sofort zum Nachschreiten zu zeigen, die Gegenwart stets im Auge zu behalten und das Fortkeimen der Saaten, die er ausstreute, zu überwachen. In der Forschung war er gründlich und gewissenhaft; er hasste die gewagten Behauptungen, die kühnen und unerwiesenen Hypothesen und das geistreiche Spielen mit den Dingen. Gerade er, der so viel beobachtete und so klar und tief in sein Gebiet hineinblickte, der mit der Fackel voranging, er kannte das darin noch herrschende Dunkel und hatte ein gutmüthiges Lächeln für die Sicherheit dilettirender Gelehrten. Als Kritiker war er unbefangen, liess den Standpunkt seines Gegenstandes gelten und wusste ihm stets die richtige Stelle im Ganzen anzuweisen. Keineswegs aber entzogen ihn diese Arbeiten und die im Jahre 1833 vollzogene Vermählung dem literarischen Kreise, der sich in Hitzig's Hause zusammenfand und in dem sich dazumal namentlich Chamisso und Gaudy bewegten.

Im Frühjahr 1835 erschien seine Schrift: „Ueber die Polychromie der griechischen Architektur und Sculptur und ihre Grenzen" (Berlin). Gottfried Semper war von seinen Studien auf classischem Boden zurückgekehrt und hatte seine Lehre von der absoluten Bemalung aller, auch der edelsten Monumente aus der besten Zeit mitgebracht; er legte sie in den kunstwissenschaftlichen Kreisen vor und erweckte Enthusiasmus und Opposition. Die Frage wurde zu einer der brennendsten Streitfragen, und Kugler entschloss sich, eine Lösung zu versuchen. Zwischen den Extremen der vollkommenen Buntheit und aller Verwerfung der Bemalung, welches letztere von seiten der weimarer Kunstfreunde geschah, lag ohne Zweifel die Wahrheit. Nun galt es aber, das richtigste System festzustellen. Sein Resultat war: dass alles Wesentliche an der Architektur die Naturfarbe des Steins — die weisse — gehabt, dasjenige aber, was nicht dem architektonischen

Gerüste angehöre, bemalt gewesen sei. Diese einfache und sehr plausible Annahme bestätigte sich ihm zunächst aus den Zeugnissen der Schriftsteller, die er klar und unbefangen prüfte, dann aber aus den Objecten Hier war es mit der Gelehrsamkeit nicht gethan, hier konnte nur ein Geist helfen, der sich mit dem innersten Wesen der Kunstwerke im Verständniss wusste. Sehr geistvoll und überzeugend schloss er von der Form und den die Form durchwaltenden und beherrschenden Gesetzen auf diejenigen, welche bei der Farbe in Anwendung kommen mussten. Die Schrift war von erheblicher Wirkung und hatte den damaligen Waffenstillstand zur Folge. Es ist ein Zeichen von Kugler's Scharfblick, wenn er achtzehn Jahre später (1852), wo dieser Streit auf's neue entbrannte, noch mit einer Reihe von Nachträgen und Bestätigungen auftreten und nachweisen konnte, dass sein System in seinen Grundzügen annoch Bestand habe.

Nun aber war es Zeit, selbst das gelobte Land der Künste aufzusuchen. Zum Theil machte Kugler die Reise dahin mit Gaudy. Selten wol hat jemand besser vorbereitet die transalpinische Halbinsel betreten. Nur dadurch und durch unermüdlichen Fleiss, der vom Morgen bis in die Nacht nicht rastete, war es möglich, dass Kugler in der kurzen Zeit von drei Monaten (wovon nur drei Wochen auf Rom kamen) den reichen Stoff, den Italien der Kunstwissenschaft darbietet, im Wesentlichen in sich aufnehmen und sich neben die Kenner dieses wichtigsten der Kunstgebiete stellen konnte. Eingehendere Studien, die er im „Museum" veröffentlichte, machte er über die mailänder Schule, über die ältern Maler Neapels und über den Maler Gentile da Fabriano, zu welchen letztern eine Schrift des Marchese Ricci, die er übersetzte, Veranlassung gab.

In dem zuerst genannten Aufsatze findet man eine scharfe und klare Charakteristik von Lionardo und seinen Schülern. Ergreifend ist die Schilderung, die der Verfasser von dem Eindruck gibt, welchen das „Abendmahl" auf ihn gemacht hat. „Denke dir einen Freund", heisst es, „den du lange Jahre nicht gesehen hast; du hörtest, dass Krankheit und Alter seine

Kraft gebrochen, seine schönen, männlichen Formen vernichtet haben; aber du hoffst, beim Wiedersehen die alte treue Stimme doch noch zu hören, doch allmählich in seinen Zügen die alte Gestalt, den Blick, das Lächeln des Freundes wiederfinden zu können; — und du findest ihn, aber einen blutigen, zerfetzten, besudelten Leichnam! Die Farben des kolossalen Bildes sind verschossen, zum Theil verschwunden, in vielen kleinen Stückchen abgebröckelt; die Mauer ist feucht und schmuzig, doch das wäre zu ertragen. Aber diese vielfachen elenden Ueberschmierungen, die wieder sammt den Originalfarben verschossen und abgesprungen sind, die das Auge bei der Betrachtung jedes einzelnen Theiles verwirren und nirgends mehr eine Form erkennen lassen, diese machen den Anblick unerträglich. Ich versuchte alle Mittel, die man gewöhnlich anwendet, um sich ein verdorbenes Bild wieder lebendig zu machen; ich betrachtete es aus grössern und geringern Entfernungen, mit mehr oder minder geöffneten Augen. Ich glaubte, in diesem oder jenem Gliede einer einzelnen Figur etwas von der ursprünglichen Form zu erkennen; aber sowie ich ein wenig schärfer hinsah, sowie mein Auge nur um eine Linie weiter rückte, war es wieder derselbe Jammer. Ich konnte es in dem Refectorium nicht aushalten; ich bezahlte den Custode, der zur Beaufsichtigung des Bildes angestellt ist, und eilte hinaus ins Freie. Lange konnte ich diesen trostlosen Eindruck nicht verwinden, und es war alle Heiterkeit und Lust des mir noch neuen Südens nöthig, um die alte Unbefangenheit und Frische wieder hervorzurufen."

Gewöhnlich endete bisher der Forsch- und Studieneifer mit Neapel, dessen Paradies von der Kunst ab zur Natur lockt. Man dachte nicht an Maler, die vor Rafael Spagnoletto und dort gemalt haben konnten. Kugler aber zog die Schätze der Katakomben an den Tag und setzte die dortigen Arbeiten des Giotto und der Neapolitaner Simone, Stefanone, Colantonio und andere, vor allen aber die des Antonio Solario il Zingaro und seiner Schüler in das rechte Licht. Die merkwürdigen Lebensschicksale des letztgenannten gaben Veran-

lassung zu einer artigen Novelle, welche sich in der Sammlung der belletristischen Schriften Kugler's findet.

Die Hauptfrucht der italienischen Reise aber war das hier zum drittenmal erscheinende „Handbuch der Geschichte der Malerei von Konstantin dem Grossen bis auf die neuere Zeit“ (2 Bde., Berlin 1837). Die emsig zusammengetragenen Studien waren durch Anschauung bereichert, gesichtet und zu kunstgeschichtlichen Vorträgen zusammengestellt, welche Kugler, seit 1833 Lehrer, seit 1835 Professor an der Akademie, vor den Jüngern der Kunst zu halten hatte und nun, zu einem Werke ausgearbeitet, dem grössern Publikum darreichte. Sein vorzüglicher Werth besteht in der scharfen und gedrängten Charakteristik der Künstler. Seine zweckmässige Anordnung macht es zu einem sehr trefflichen Führer bei der Anschauung; wirklich ward es ein allgemein gültiges Reisehandbuch für alle, welche sich über die Welt der Gemälde oder vor denselben zu orientiren wünschten. Nichts Derartiges war vorhanden gewesen: eine Wildniss war zu einem Garten, eine aufgehäufte Sammlung zu einer wohlgeordneten Galerie gemacht worden.

In der Reihe seiner literarischen Arbeiten folgt nun die „Beschreibung und Geschichte der Schlosskirche zu Quedlinburg“ (Berlin 1838), welche er mit Ranke herausgab, und die „Beschreibung der Kunstschätze von Berlin und Potsdam“ (2 Bde., Berlin 1838), welcher ein Plan zur Einrichtung einer historischen Galerie angefügt ist, und worin sich ein weitschichtiges Material verschiedener Richtungen der Kleinkunst für die Kunstgeschichte angehäuft findet.

Nun aber musste wieder gewandert werden. Kugler betrachtete immer die öffentlichen Kunstdenkmäler als ein einziges grosses Museum, welches, wie es die Geschichte einmal hingestellt habe, so in ihre Bücher zunächst einzutragen sei, damit aus der genauen Kunde des Vorhandenen zunächst die Erhaltung und Bekanntmachung desselben erwachse, wonach sich dann das Gebäude der kunst- und culturgeschichtlichen Entwickelung aufführen lasse. Pommern, unbekannt in der Kunstgeschichte und nicht mitzählend, als specielles Vater-

land dem sich zur Entdeckungsreise Rüstenden doppelt interessant, wurde nun im Auftrage der Gesellschaft für pommerische Geschichte und Alterthumskunde, deren Mitglied er war, auf's gründlichste untersucht. Aus dem einfachen Verzeichniss der Denkmäler wurde eine geordnete „Pommerische Kunstgeschichte“ (Stettin 1840), welche als das Muster einer solchen „Provinzabsuchung“, wie die Kunstgelehrten diese wissenschaftlichen Streifzüge zu nennen pflegen, gelten darf. Denn sie fasst das gesammte Culturleben ins Auge und bei der Sattelfestigkeit des Verfassers in allen Künsten verfolgt die Darstellung die Spuren aller mit gleich scharfem Auge und hebt überall von der ältesten bis auf die neueste Zeit die wesentlichen Erscheinungen klar hervor. Von eigener Hand reich illustrirt und mit einem Nachtrag (1853) versehen, ist die „Pommerische Kunstgeschichte“ in die „Kleinen Schriften“ (I, 652) aufgenommen worden.

Musik und Dichtkunst waren bei diesen Arbeiten allerdings etwas in den Hintergrund getreten. Kugler liebte aber Abschlüsse, und so erschienen seine „Gedichte“ (Stuttgart und Tübingen 1840) in Einem Bande gesammelt. Nach der italienischen Reise war Geibel in sein Haus getreten, dessen poetische Erstlinge unter dem Namen Ludwig Horst in Chamisso's „Musenalmanach“ erschienen. Es bildete sich bald ein näheres Verhältniss zwischen dem jungen Dichter und dem älteren scharfblickenden und erfahrenen Kenner und Vertrauten der Künste. Chamisso und Gaudy waren gestorben; Hitzig wurde durch Augenleiden und andere Krankheiten, wie regen Geistes er auch blieb, doch in etwas dem literarischen Verkehr entzogen und beschränkte sich gern auf sein Zimmer; so war allmählich der künstlerisch-gesellige Verkehr in die obern Gemächer seines Hauses gezogen, welche von seinen Kindern bewohnt wurden. Jacob Burckhardt, Geibel, Luise Kugler (Franz Kugler's Schwester, als Aquarellmalerin ausgezeichnet), später Paul Heyse, der dann sein Schwiegersohn wurde, und andere bildeten einen angenehmen Kreis, der sich allabendlich zusammenfand. Mit Geibel unternahm der rüstige Wanderer auch eine

Fussreise im Sommer 1840, welche Thüringen zum Ziele hatte.

Kugler war immer gewohnt gewesen, die künstlerischen Entwickelungen im Zusammenhange mit den allgemeinen geschichtlichen zu betrachten. Es ist daher weniger auffällig, als es im ersten Augenblick erscheinen mag, dass er jetzt mitten aus so fruchtbarer kunsthistorisch-literarischer Thätigkeit in das rein geschichtliche Gebiet eine Abschweifung machte, von welcher er zwei Werke heimbrachte. Sein poetischer Sinn trieb ihn dabei zur populären Darstellungsweise. Den Preussen ein historisches Volksbuch zu geben in der Geschichte ihres Grossen Königs, war das Ziel, das er sich vorsetzte und auch erreichte. Die „Geschichte Friedrich's des Grossen" erschien zum hundertjährigen Jubiläum des Regierungsantritts des Grossen Königs (Leipzig 1840) mit Holzschnitten reich ausgeschmückt nach den charaktervollen und originellen Zeichnungen von Adolf Menzel, zugleich in einer nicht illustrirten Ausgabe, welche sehr schnellen Eingang fand und in mehreren Auflagen wiederholt werden musste. Auch die grosse illustrirte Ausgabe wurde (1852) neu aufgelegt und dabei vom Autor im Style wesentlich verbessert und vom Zeichner durch eine nicht unerhebliche Anzahl von Bildern vermehrt. Diesem Geschichtswerke folgte der erste Band einer „Neuern Geschichte des preussischen Staats und Volks von der Zeit des Grossen Kurfürsten bis auf unsere Tage" (Berlin 1842). Es war dies eine Fortsetzung der von Ed. Heinel unternommenen und bis zum erwähnten Zeitpunkt in drei Bänden geführten „Geschichte des preussischen Staats und Volks". Die Vorzüge, welche die kunsthistorischen Schriften Kugler's auszeichnen, finden sich auch hier: Klarheit der Darstellung, Anschaulichkeit, Gewissenhaftigkeit der Forschung.

Eine Reise an den Rhein, die er im Jahre 1841 machte, war wieder besonders kunstgeschichtlichen Untersuchungen gewidmet. Als einzelne Früchte davon erschienen in verschiedenen Blättern Aufsätze über die betreffenden wichtigsten Fragen der Einzelforschung. So über die ursprüngliche An-

lage des Domes von Trier, über die Porta nigra daselbst und die Reste der alten Basilika, woran das Wesen des römischen Basilikenbaues überhaupt entwickelt ist. Ueber den Dom von Köln und seine Architektur brachte die „Deutsche Vierteljahrsschrift“, über die öffentlichen Museen von Köln und Düsseldorf die „Allgemeine Preussische Zeitung“ Aufsätze, welche ebenso erschöpfend als zeitgemäss waren. Es war die Absicht, der „Pommerischen Kunstgeschichte“ eine rheinische hinzuzufügen. Dieses unterblieb, und so sind endlich jene Aufsätze in die „Kleinen Schriften“ aufgenommen und ihnen an diesem Orte die damals liegen gebliebenen Notizen und Studien mit der Bereicherung von dem inzwischen vergangenem Decennium wohlgeordnet und in sehr übersichtlicher Weise, sowie durch eigenhändige Illustrationen erläutert, angehängt worden. Man muss staunen über den Reichthum der Beobachtungen und über die Allseitigkeit derselben. Sowohl die Architektur als auch die sich ihr zugesellende decorative Kunst, sowohl die Sculptur als die Malerei sind nach ihren verschiedenen Stylen, Schulen und Epochen studirt, die Schöpfungen der Glasmalerei, die Grabplatten mit zeichnender Darstellung untersucht, geordnet und beschrieben, das kirchliche Pracht- und anderweitige Kunstgeräth in Sammlungen von der altchristlichen bis zur neuesten Zeit verzeichnet, endlich der Bücherschmuck, besonders in Hinblick auf Miniaturbilder, der genauesten Betrachtung unterworfen, so dass die ganze Ausbeute dieser Reise eine fleissige, räsonnirende Inventarisation der verschiedensten Kunstgegenstände genannt werden darf.

Diesen Specialstudien folgte die Herausgabe des „Handbuchs der Kunstgeschichte“ (Stuttgart 1842). Lange, oder vielmehr fleissig genug war nun, vor allen von Kugler selbst, dann aber auch von andern, in der jungen Wissenschaft der allgemeinen Kunstgeschichte gearbeitet worden, als dass nicht der Wunsch schon sehr lebhaft hätte sein sollen, die Grenzen des Gebiets einmal abgesteckt und das Einzelne zu einem Gesammtbilde zusammengefasst zu sehen. War irgend einer, so war Kugler ganz besonders hierzu berufen, nicht nur

weil er die umfassendsten Specialstudien gemacht und alles Material am reichsten und vollständigsten beisammen hatte, sondern auch weil sein klarer Geist und ordnender Sinn den Reichthum schon in Hinblick auf das Verhältniss der einzelnen Objecte zu einander und zum Ganzen sammelte und ihm ausserdem ein seltenes Talent für das Maass innewohnte. Es war auch nicht seine Art zu warten, sonst hätte er, wie er sehr richtig in dem Vorwort bemerkte, für immer warten müssen; die rechte Zeit war gekommen, und es durfte, ja musste unternommen werden, das Gebäude aufzurichten, soweit das Material reichte; er musste es unternehmen, und es gelang vollkommen. Wir, die wir jetzt Kunstgeschichte schreiben helfen, sind alle schon an seiner Hand und mit Hülfe seiner Arbeiten in dieselbe eingeführt worden und geniessen den Vortheil dieser Fackel selbstverständlich wie das Sonnenlicht; aber wir erfahren von ältern Freunden den grossen Eindruck, den es machte, als an die Stelle der vereinzelten, von den verschiedensten Standpunkten aus gemachten Mittheilungen plötzlich Kugler's aus einem Gusse geformtes Buch trat. Bald darauf (1843) begann auch die Veröffentlichung von Schnaase's bis jetzt noch unvollendeter „Geschichte der bildenden Künste", welche die Erscheinung der historischen Thatsachen mit denkender Betrachtung begleitet und verbindet. Beide Werke, einander glücklich ergänzend, bilden auf ihrem Gebiete den Stolz unserer Nation.

Im Jahre 1842 erschien noch von Kugler: „K. F. Schinkel, eine Charakteristik seiner künstlerischen Wirksamkeit", zunächst für die „Hallischen Jahrbücher" geschrieben, darauf besonders gedruckt (Berlin). Auch übernahm er mit Lohde die Herausgabe von J. Gailhabaud's „Denkmälern der Baukunst aller Zeiten und Länder". Dann ruhte seine schriftstellerische Feder eine Zeit lang, da er in den Senat der Akademie und im Jahre darauf (1843) von dem Minister Eichhorn zur Bearbeitung der Kunstangelegenheiten in das Ministerium berufen wurde. Zur nähern Kenntnissnahme der betreffenden Verhältnisse wurde er mit einer Reise durch Deutschland, Belgien und nach Paris beauftragt. Seine

Beobachtungen und Erfahrungen sind in zwei Schriften niedergelegt: „Ueber die Anstalten und Einrichtungen zur Förderung der bildenden Künste und zur Conservation der Kunstdenkmäler in Frankreich und Belgien, nebst Notizen über einige Kunstanstalten in Italien und England“ (Berlin 1846), und später, anonym: „Ueber die Kunst als Gegenstand der Staatsverwaltung mit besonderm Bezuge auf die Verhältnisse des preussischen Staats“ (Berlin 1847). Wie es einer der Hauptcharakterzüge Kugler's war, dass er bei allem, was er anfasste und unternahm, seine Kräfte immer ganz sammelte und auf einen Punkt richtete, was ihn dann weder links noch rechts blicken liess, so beschäftigte ihn jetzt jahrelang die administrative Thätigkeit in umfassender Weise; er war kein Rad, das man der Maschinerie einschrauben konnte; es drängte ihn, sich den ganzen Organismus der Verwaltung in den Kunstangelegenheiten klar vor Augen zu legen und zu einem Bewusstsein darüber zu kommen, wie sich die freie Thätigkeit der Phantasie in den zu ihrer Pflege und zu ihrem Schutze dienenden Einrichtungen am zweckmässigsten gestalten und in das Gebäude des Ganzen einfügen lasse. Die Gründung öffentlicher Lehr- und Bildungsanstalten für die Kunst, die Beförderung des artistischen Betriebes, die Anerkennung des künstlerischen Strebens, die Ausführung und Vorführung von Kunstwerken, die Sorge für die Erhaltung und Geltendmachung der Werke älterer Kunst, Vorschläge, welche dazu dienen, die Staatsanstalten auf der Höhe der Kunst und von der Speculation frei zu halten, endlich die Errichtung von Commissionen Sachverständiger — alles dies war Gegenstand seiner Beobachtung und seines Nachdenkens. In seiner Stellung war ihm Gelegenheit gegeben, die gefundenen Resultate zur Verwirklichung zu bringen oder vielmehr diese nur vorzubereiten. Dazu schien die Zeit gekommen, als A. v. Ladenberg im Jahre 1849 die Verwaltung des Cultusministeriums übernahm und Kugler zum Geh. Regierungsrathe und zum vortragenden Rathe im Ministerium ernannt wurde. In ausgedehntestem Maasse wurde nun eine Reform sämmtlicher Kunstangelegenheiten beschlossen, und

man ergriff dazu die wirksamsten Mittel. Eine weiter greifende Neugestaltung der Akademie der Künste zu Berlin, als des Centralinstituts für die künstlerischen Angelegenheiten, sollte einen Hauptbestandtheil der neu zu treffenden Bestimmungen bilden. Es wurde im Juli 1848 ein öffentlicher Aufruf an Künstler und Kunstverwandte erlassen, um Wünsche, Vorschläge, Beleuchtungen in Betreff aller obenerwähnten Verwaltungszweige zur Kenntniss des Ministeriums zu bringen. Ein sehr reiches Material der verschiedensten Organe kam zusammen: Stimmen aus der werkfertigen, tüchtigen Praxis, Stimmen aus der Sphäre idealer Anschauung, Autoritäten und Dilettanten, Körperschaften und Einzelne; die verschiedenartigsten Standpunkte stellten sich dar, die verschiedensten Gesichtskreise wurden ausgebreitet. Aus diesem Material, dessen wesentlichen Inhalt ich im Auftrage des Ministeriums zu einer Denkschrift zusammenstellte*), die lange Zeit hindurch allabendlich der Gegenstand unserer Gespräche und unserer Hoffnungen gewesen ist, arbeitete Kugler einen sehr umfassenden Plan für die Organisation des gesammten Kunstwesens aus. Dieser schloss die Theaterreformplane in sich, bei denen ihm Anton Gubitz zur Hand ging. Zu ihnen gehörte, ihren praktischen Hebel bildend, die Gründung eines Centralpensionsfonds, im Wesentlichen dieselbe Einrichtung, welche jetzt selbstständig durch L. Schneider und v. Hülsen und unter Vorsitz des Herzogs von Sachsen-Coburg als Alters-Versorgungsanstalt (Perseverantia) für Schauspieler und Theaterangehörige in's Leben getreten ist. Die Ausführung jenes Kunstgesetzes aber, welches mit grösster Vollständigkeit, auf alle und jede Verhältnisse des künstlerischen Wesens und Wirkens Rücksicht nehmend, ausgearbeitet war, unterblieb leider gänzlich. Ladenberg, der in allen Zweigen seines Ministeriums Reformeinrichtungen beabsichtigte und zum Theil verwirklichte — auch ein Unterrichtsgesetz und ein Medicinalgesetz war ausgearbeitet worden — trat im December 1850 zurück, und die trefflichen Pläne blieben

*) Abgedruckt im deutschen Kunstblatte. Jahrgang II, 1851.

unausgeführt. Nichts von allen sehnlich erwarteten Reformen erfreute die Angehörigen der Kunst, für welche mit dem Rücktritt Ladenberg's eine wenig erfreuliche Zeit beginnt, die Kugler alle Lust und Freude an der Administration benahm und ihn strenger wissenschaftlicher Forschung und Arbeit auf dem Gebiete der Kunstgeschichte wieder zuführte. Hatte er doch selbst die Besorgung der neuen Auflagen seines „Handbuchs der Geschichte der Malerei“ (zweite Auflage, 2 Bände, Berlin 1847) und des „Handbuchs der Kunstgeschichte“ (zweite Auflage, Stuttgart 1847), welche in die Zeit fiel, da er anfing, sich in das Gebiet der Verwaltung hineinzuarbeiten, in die taktvolle und befreundete Hand von Jacob Burckhardt legen müssen, dessen täglicher Verkehr in seinem Hause es ihm übrigens leicht machte, die eigene Mitwirkung nicht fehlen zu lassen. Sowie aber später mehr Musse gewonnen war, gab er sich dramatischen Arbeiten hin. Frische Production war ihm nothwendig; er schwankte, ob er den Pinsel oder die Feder dazu nehmen sollte. Nun war er aber ebenso sehr durch Neigung getrieben als durch sein Amt verpflichtet, dem Theater seine besondere Aufmerksamkeit zuzuwenden. Ladenberg hatte eine hohe Meinung von der Aufgabe und Wirkung einer guten Bühne, und es lag ihm sehr daran, die Theater ihrer hohen sittlichen und künstlerischen Bestimmung gemäss zu reformiren. Mit der ihm eigenthümlichen Energie vertiefte sich Kugler in den ehrenvollen Versuch, in einer Reihe von Bühnendichtungen die gesunden und echten Grundsätze dramatischer Dichtung auszuüben, um seiner Nation auch auf diesem Gebiete etwas sein zu können. Er schrieb in der Zeit von 1848—51 nacheinander mehrere Bühnenstücke Zuerst das Trauerspiel „Jakobäa“, welches das Schicksal der unglücklichen Herzogin von Kleve behandelt; dann folgte „Doge und Dogaressa“, derselbe Stoff, den Byron in dem „Marino Falieri“ bearbeitet hat; „Die Tatarische Gesandtschaft“, ein Schauspiel aus der Zeit des Grossen Kurfürsten; „Pertinax“, ein Drama aus der düstern Zeit römischer Prätorianerwirthschaft; „Hans von Baisen“, ein Bild aus der Zeit des Untergangs des Deutschen

Ritterordens in Ostpreussen. Dazu kamen die Lustspiele „Und doch“ und „Vor Tische“, das Monodram „Fornarina“, endlich ein „Schottisches Liederspiel“, welches eine Anzahl von Beethoven's charakteristischen schottischen Liedern durch einen dramatischen Faden verknüpft. Von dem Charakter dieser Bühnenarbeiten ist zu sagen, dass sie in Conception und Composition sehr geschickt gemacht sind und, soweit sie historisch, eine reiche culturhistorische Entfaltung darbieten, wie sie dem Kunst- und Lebensforscher zu Gebote steht. In der Ausführung hat das epische Element das Uebergewicht, und es fehlt an der hinreichend tiefen lyrischen Bewegung. Zur Aufführung kamen „Jakobäa“, „Doge und Dogaressa“ und „Die Tatarische Gesandtschaft“, deren jedes in seiner Art anziehend wirkte, ohne sich dauernd auf der Bühne zu erhalten. Dies war Kugler genug, um mit solchen Bestrebungen innezuhalten und zur Kunstgeschichtschreibung zurückzukehren. Zum Abschluss liess er jetzt die genannten dramatischen Arbeiten zusammen mit seinen gesammelten novellistischen unter dem Titel „Belletristische Schriften“ (8 Bdchn., Stuttgart 1851—52) erscheinen. Auch seine musikalischen Productionen legte er in Auswahl der Oeffentlichkeit vor, indem er fünf „Liederhefte“ (Stuttgart 1852—53) herausgab, die zum Theil seine Liedercompositionen, zum Theil von ihm gedichtete Texte zu beliebten, meist fremden Volksmelodien enthalten. Von letztern hatte er eine grosse Anzahl gesammelt. Es war fast kein Volk auf Erden, um dessen Nationalklänge und Gesänge er sich nicht bekümmert, die er nicht gesammelt hätte. Eigenhändig aufgeschrieben, standen sie in vielen Bänden beisammen. Unerschöpflich konnte er sein, wenn er sich bereit finden liess, daraus zu recitiren. Man mochte fordern, von welcher Nation man wollte, er antwortete mit einem originellen schönen Liede, welches er mit sonorer Bassstimme stets seinem Charakter gemäss vorzutragen wusste. Jene Liederhefte aber sind mit Dichterbildnissen geziert, welche er aus seinem reichen Schatze von eigenhändig nach dem Leben gefertigten Porträts nahm und durch einige Schüler seines Freundes, des Kupferstechers

Ed. Mandel, stechen liess. So begegnet man Chamisso in jungen und alten Tagen, Geibel, Robert Reinick, Eichendorff. Die Lieder dieser Dichter sind auch hauptsächlich in den Heften componirt, diese Compositionen durchaus originell und tief zu Herzen sprechend. Man hört sie nicht in den Salons; aber wer Hausmusik liebt, der singt sie. Manche von seinen überaus lieblichen und ansprechenden Melodien sind in den Volksbesitz übergegangen, der niemals fragt, wie er dazu kommt, und wer es ihm giebt. Auch mit jenem Studentenliede „An der Saale hellem Strande“ war dies der Fall. Dieses berühmt gewordene Lied hatte Kugler als Student im Jahre 1826 in einer schönen Sommernacht auf einen Tisch in der Rudelsburg geschrieben. Von da ward es aufgenommen und herumgetragen und fehlt seitdem in keinem deutschen Liederbuche und fast nirgends, wo deutsche Studenten fröhlich beisammen sind.

In dieser Zeit des poetischen Schaffens, im Jahre 1848, trat Kugler auch in den unter dem Namen „Tunnel“ in Berlin schon seit 1827 und noch immer bestehenden literarischen Verein, zu dessen Haupt er mehrmals gewählt wurde. Dieser Verein, der manche der vorzüglichsten Dichter und Künstler zu seinen Mitgliedern zählte und zählt, übt durch eine höchst unbefangene, scharfe und eingehende Kritik der Mitglieder untereinander eine sehr glückliche Wirkung auf die Production. Häufig veranstaltete Wettkämpfe, originelle Feste sind in seinen Zusammenkünften an der Tagesordnung. An Allem nahm Kugler den heitersten Antheil, und seine anregende und belebende Persönlichkeit verfehlte auch hier nicht, die wohlthätigste Wirkung auszuüben. Als ein mittelbares Erzeugniss, wie deren manche aus jenem Verein hervorgehen, ohne dass sich sein Name damit verbindet, kann die Herausgabe eines Jahrbuchs angesehen werden, welche Kugler mit Fontane unternahm („Argo, belletristisches Jahrbuch für 1854“, Dessau). Ausser einigen Gedichten und einer längern Novelle „Chlodosinda“, stehen einige vorzügliche Aufsätze über Drama und Oper aus seiner Feder in diesem Buche. Letztere bilden zusammen mit „Drei Schreiben über Ange-

legenheiten der Bühne" (Berlin 1851) eine Reihe von fruchtbaren reformatorischen Ideen, welche dem künstlerischen Sinne allerdings fühlbare, gewöhnlich aber übersehene Mängel aufdecken und Verbesserungsvorschläge vom Standpunkte einer geläuterten Kunstanschauung und aus dem Bewusstsein der hohen Stellung der Bühne angeben. Kugler erörtert die politische Wirkung der Bühne und spricht sich gegen die zwar amusanten, spannenden und leichtfliessenden, aber sittlich hohlen, ja verderbten französischen Intriguenstücke aus; er empfiehlt dagegen, das Verbot aufzugeben, nach welchem es verwehrt ist, die grossen Männer und Helden der Nation, sobald sie mit dem regierenden Königshause verwandt sind, auf die Bühne zu bringen. Ein anderer Aufsatz weist in sehr zutreffenden, „vom Metier aus" gemachten Bemerkungen nach, wie die Aufführung der Shakspeare'schen Dramen in künstlerisch befriedigenderer Weise einzurichten wäre. Sehr praktische Vorschläge enthält ein Aufsatz über die in Berlin trotz aller Protestation der berufenen Kunstrichter leider untergegangene Musik der Ouvertüren und Zwischenacte beim recitirenden Drama. „Bemerkungen über Don Juan und Figaro", durch Feinheit und Wahrheit ausgezeichnet, gelten der Textdichtung, und dringen auf eine gründliche Reform derselben bei unsern klassischen Lieblingsopern, während andere, namentlich bei Gelegenheit der „Jessonda" gemachte Wahrnehmungen und daran geknüpfte Vorschläge sich auf die scenische und choregische Darstellung lyrischer Opern beziehen.

Alle diese Verbesserungen, damals schon so nothwendig erachtet, sind es jetzt noch weit mehr, und man wird einst zu allen Reorganisationsplänen Kugler's zurückkommen müssen. Sein Eifer in dieser Beziehung musste jedoch endlich erlahmen. Er hatte einen unverdrossenen Fleiss, aber zu viel Einsicht in die Lage der Dinge, um gegen eigensinnige Beschränkung und Mangel an Entgegenkommen immer von Neuem anzukämpfen. Das Bessere schien ihm eine so natürliche Berechtigung zur Existenz und Förderung, einen so tief begründeten Anspruch auf Anerkennung zu haben, dass er sich nicht entschliessen konnte, immer auf's Neue Anwalt

desselben zu sein, nachdem er es aufgefunden und nachgewiesen hatte.

Er kehrte also wieder zu seinen kunstgeschichtlichen Arbeiten zurück. Seiner Gewohnheit getreu, einen Abschluss zu machen, ehe er Neues unternahm, überblickte er das bisher Geleistete und sammelte alle einzelnen zerstreuten kleinen Arbeiten, um sie geordnet zusammenzustellen und ihnen zum bequemen Handgebrauch ihre Wirkung zu sichern. So erschienen in drei starken Bänden seine „Kleinen Schriften und Studien zur Kunstgeschichte“ (Stuttgart 1853—54). Der grosse Reichthum von Erfahrung, Beobachtung, Schilderung und Urtheil, der sich in diesen Büchern findet, ist aber nicht bloss äusserlich geordnet, sondern der Verfasser hat alles wieder neu durchgearbeitet und ergänzt, hat auch alles unverarbeitete Material aus den Reisetagebüchern hinzugefügt und das Ganze mit mehr als 500 eigenhändig radirten, chalkotypisch mit Hochdruckplatten wiedergegebenen Zeichnungen, auch mit einigen Steindruck- und Farbendrucktafeln geschmückt. Uebersichtliche Namen-, Orts- und Sachregister machen den Gebrauch leicht und angenehm. Im Ganzen ist bei der Anordnung vorzugsweise die Zeitfolge der Arbeiten maassgebend gewesen; doch ist alles auf die neuere Kunst Bezügliche, meist erlebte Kunstgeschichte, von dem Uebrigen gesondert und bildet den dritten Band. Es ist erstaunlich, welche Menge von Berichten über die neuentstehenden Schöpfungen der Architektur, der Malerei und Sculptur, von Kritiken über die Erscheinungen in allen Zweigen der Kunstliteratur und der vervielfältigenden und zeichnenden Künste man da beisammen findet. Keine irgend wie bemerkenswerthe Veröffentlichung ist seiner Aufmerksamkeit entgangen. Aber auch Fragen aus dem sonstigen Kunstleben fanden ihn theilnehmend und spruchbereit. So weist er den Malern neue Stoffe nach; so eifert er dafür, dass die Standbilder deutscher Männer im Vaterlande nur von deutschen Künstlern gemacht werden sollen; so empfiehlt er die Studien klassischer Kunst auf den Gymnasien. So äussert er sich auch über die Sicherung des künstlerischen Eigenthums; und aus welchen Ur-

anfängen hat er hierin mit herausarbeiten helfen müssen! So gut wie gar nichts war hierin geschehen. Sein Schwiegervater, Hitzig, hatte sich bekanntlich diesem Thema auf literarischem Gebiete mit besonderer Sorgfalt zugewandt und das im Jahre 1837 darüber erschienene Gesetz in einer eigenen Schrift commentirt. Kugler wurde dann, als nach Anweisung des Gesetzes die Sachverständigenvereine eingerichtet wurden, in den artistischen Verein gewählt, später ward er auch Mitglied des literarischen.

Ferner enthält dieser dritte Band seine „Vorlesung über die Systeme des Kirchenbaues“, ein Vortrag, der auch einzeln in mehreren Auflagen erschien. Er führt den Laien auf eine klare und anschauliche Weise zum Verständniss der verschiedenen Stylformen, worin man selbst bei Gebildeten oft so grosser Unwissenheit begegnet. Ein anderer sehr werthvoller und heute noch sehr zu beherzigender Aufsatz handelt über die akademischen Künstlervereine.

So gewährt diese seltene Sammlung, wie zusammengewürfelt sie auch erscheint, den hohen Genuss, eine bedeutende Persönlichkeit durch alle Stadien ihrer Entwickelung und Ausbildung zu verfolgen. Es kann befriedigen, das Sammelwerk wie ein zusammenhängendes von Anfang an und so fort zu lesen, abgesehen von dem unendlichen Reichthum des darin für alle Zweige der Kunstwissenschaften aufgehäuften Materials, welcher diese drei Bände noch auf lange hin zu einer Schatzkammer für die Studirenden und Arbeitenden macht.

Nach dieser „Abrechnung mit der Vergangenheit“ forderte zunächst das „Handbuch der Kunstgeschichte“ eine dritte Auflage. Kugler beschloss eine gründliche Durcharbeitung desselben, welche er auf zwei Bände anlegte. Ausserdem war Illustration nicht zu umgehen. Hatten doch die Engländer eine Uebersetzung*) seines „Handbuchs der Ge-

*) Es sei bei dieser Gelegenheit bemerkt, dass ausserdem die „Geschichte Friedrich's des Grossen“ in viele Sprachen (in's Englische, Russische, Französische, Holländische, Italienische u. s. w.), die Schrift „Ueber die Polychromie“ in's Englische, das „Handbuch der Kunstgeschichte“ vom Abbé Mugna in's Italienische übersetzt ist.

schichte der Malerei“ (durch Eastlake herausgegeben und bereits in zweiter Auflage erschienen) auf's stattlichste mit Bildern ausgeschmückt, und macht doch die Gegenwart überall die Forderung geltend, sich ebenso wohl durch das Bild wie durch das Wort angesprochen und belehrt zu sehen; um wie viel mehr auf einem Gebiete, wo das Wort das Bild zum Object hat. Freilich existirte schon seit dem Jahre 1845 ein von Voit begründeter, von Guhl und Caspar vollendeter und von Lübke und Caspar in zweiter Ausgabe edirter, bis zur neuesten Zeit fortgeführter „Atlas der Kunstgeschichte“, der sich wesentlich an das Kugler'sche Buch anlehnt und Darstellungen von den wichtigsten Kunstwerken der Architektur und der bildenden Künste in Kupferstich darbietet; aber man liebt heutzutage in den Text gestreute Holzschnitte, und diese wählte Kugler im vorliegenden Falle so, dass sie den Atlas ergänzen.

Die eigentliche neue Arbeit aber, die der Rastlose unternahm, war eine „Geschichte der Baukunst“. Auch diese war auf mehrere Bände angelegt und wurde mit Holzschnitten reich illustrirt. Er hatte sich vorgesetzt, es hierin zu einigem Abschluss zu bringen. So lebhaft aber und so hinreissend war der Strom der Production in ihm, dass er, obwohl auf die angegebene Art mit zwei Büchern zugleich beschäftigt, dennoch seine dahin einschlagenden Arbeiten nicht ohne die bestimmte Absicht machte, nach Vollendung der „Geschichte der Baukunst“ an die Ausarbeitung einer die geistigen Spitzen zusammenfassenden Geschichte aller Künste zu gehen. Auf diese Arbeit freute er sich sehr. Deshalb war er ein so eifriger Besucher derjenigen Concerte oder musikalischen Aufführungen, wo man Musik hörte, welche ihren Platz in der Geschichte hat. Da konnte man ihn sitzen und sein Notizbuch füllen sehen trotz dem fleissigsten Referenten. Deshalb blieb er in so engem Connex mit allen Erscheinungen in der Literatur. Nicht blos, dass er selten eine Tunnelsitzung versäumte, er war auch ein nimmer fehlendes Mitglied in einer von mir hervorgerufenen literarischen Privatgesellschaft, die sich das Rütli nennt, welche der Entwicke-

lung der Poesie unserer Zeit mit Aufmerksamkeit folgt, die spätere Fortsetzung des „Argo“ (1857—60) in ihre Hand nahm und auch vom Jahre 1854—58 dem „Deutschen Kunstblatt“ ein „Literaturblatt“ hinzufügte, dessen Redaction mit dem zuletzt genannten Jahre in Paul Heyse's Hand überging.

Zu der letzten grossen Arbeit, die also gewissermaassen als Schlussstein seiner Studien, als Summa seiner Entwickelung gegolten hätte, sollte er nicht mehr kommen, ja es sollte ihm nicht einmal vergönnt sein, die beiden andern Bücher zu vollenden. Die Baugeschichte war, als der Tod seiner Thätigkeit das Ziel setzte, bis zum Abschluss des Mittelalters (1. Bd., Stuttgart 1854—55) gediehen, und man hat das Werk hier geschlossen; die Kunstgeschichte (3. Auflage, 1. Bd., Stuttgart 1855) dagegen ist von W. Lübke mit Hülfe der nachgelassenen Manuscripte zu Ende geführt worden.

Kugler starb plötzlich infolge eines Schlaganfalls am 18. März 1858. Niemand dachte, dass er so rasch und so früh hätte enden können. Es war einer seiner angenehmsten Gedanken, den er sich öfter auszumalen liebte, im Alter in betrachtender Zurückziehung den Freunden zu leben, sich in Ausübung der Gärtnerei an dem heitern Verkehr mit der Pflanzenwelt zu erlaben und in den Ruhestunden seine Memorabilien zu schreiben.

Gleichwohl hat er sich auch während seines Lebens und inmitten fortwährender angestrengter Thätigkeit niemals den Freunden entzogen, sei es, dass er mit ihnen arbeiten, sei es, dass er mit ihnen geniessen konnte. Aeussere Angelegenheiten fanden ihn hülfebereit; galt es aber, eine Arbeit, irgend ein literarisches oder künstlerisches Unternehmen zu begutachten und mit dem damit beschäftigten Freunde durchzusprechen, so sah er die Angelegenheit wie seine eigene an und scheute nicht das umständlichste Eingehen in dieselbe, sollte selbst das Opfer zeitraubender schriftlicher Darstellung damit verknüpft sein. Selbst irgend einen Plan auszudenken, unter den Freunden dann den geeigneten Mann dazu zu suchen, ihn dafür zu interessiren und seinen Händen dann die Ausführung zu übergeben, war ihm Freude und Bedürf-

niss, und er ist auf diese Weise der mittelbare Urheber manches tüchtigen Werkes geworden. Er konnte weder Material noch Kraft unverwerthet sehen, und ruhte, wo es vorkam, nicht, bis er beides zur gedeihlichen Wirksamkeit in den Strom der Entwickelung hineingeführt hatte, der um ihn fluthete. Und hierin zeigte er, für wie unpraktisch er immer in den kleinen Dingen des täglichen Daseins, und vielleicht nicht mit Unrecht, gelten mochte, einen grossartig praktischen Sinn. Es fehlte selbst den umfassendsten Plänen die genaue Erörterung des Details nicht. So erinnern wir uns, in der Handschrift ein Memorandum von ihm gelesen zu haben, worin nicht nur die von allen Archäologen anerkannte Nothwendigkeit erneuerter und gründlicher Ausgrabungen in Olympia dargelegt, sondern zugleich auch ein vollständiger Plan für die zweckmässigste Verwirklichung dieser Idee bis in die Einzelheiten angegeben war. Sein geübter, fast untrüglicher Blick leistete ihm in diesen Dingen wesentlichen Vorschub. Er hatte, was man einen Treffer zu nennen pflegt. Es ist mehr als einmal vorgekommen, dass spätere Entdeckungen früher von ihm ausgesprochene und von andern bestrittene Muthmassungen bis auf's letzte bestätigt haben. Da war auch keine Spur von irgend einem Schwanken, wie es auch in seinen jüngern Jahren niemals bei Einem Gegenstande, sondern nur zwischen den verschiedenen Gegenständen stattgefunden hatte. Denn trotzdem, dass Kugler durch vielseitige Anlagen und Talente für Vieles geeignet und auf manchen Wegen Ausgezeichnetes zu leisten bestimmt schien, kann doch kaum Jemand gedacht werden, dem innerlichst sein Weg und seine Bestimmung so genau vorgeschrieben und abgegrenzt war. Er war kein Philosoph im strengen Sinne des Wortes, er war kein praktischer Künstler ersten Ranges, er war kein Staatsmann in der vollsten Bedeutung dieses Charakters; aber er war dies alles in solchem Grade und so weit, um dadurch ein so viel besserer Kunsthistoriker zu sein, der er ganz war.

Was man an ihm am meisten bewundern konnte, war seine energische Arbeitskraft. Einmal mit einer Sache be-

schäftigt, liess er sie nicht, bis er sie sich ganz unterworfen hatte. Vom Schreibtisch aufstehend, wo sein ganzes Wesen seinen Gegenstand gefasst hielt, nahm er ihn mit auf seine weiten mehrstündigen, durch kein Wetter unterbrochenen und mit sehr rüstigem Schritte vollbrachten Spaziergänge. Trat er dann zu den Freunden ein, so liebte er wohl, an das nächste Wort anknüpfend, das eben in Gedanken Zurechtgelegte mitzutheilen und durchzusprechen, worauf er jedem andern Interesse mit Lebhaftigkeit zugewandt war. Dieser Stetigkeit und Energie im Arbeiten ist die Fülle dessen, was er in seinem Lebenstagewerk vor sich gebracht hat, zuzuschreiben, keineswegs einem dumpfen Stubensitzen und einem Abschliessen vor der Geselligkeit. Im Gegentheil war der letztern durchaus der Abend gewidmet. Nichts war behaglicher, ja bezaubernder, als ihn zur Theestunde von seinem Studirzimmer hereintreten zu sehen, um mit seiner Familie und den Freunden, die sich gern dort sammelten, den Abend zu verplaudern. Da wurden anregende und ernste Gespräche geführt, wie sie die Beschäftigungen und Arbeiten des Tages erzeugten; da las er — er war ein höchst ausgezeichneter Vorleser — ein beliebtes poetisches Kunstwerk der Literaturepoche, die eben das Interesse in Anspruch nahm, oder ein neuentstandenes Werk, das im Manuscript vorlag; da wurde musicirt, und wie unerschöpflich er selbst in der Mittheilung von Liedern war, ist schon erwähnt worden, da wurde ein Zeichentisch etablirt, man porträtirte und sass zum Porträt; da wurden Verse und Gedichte improvisirt — kurz es fehlte niemals an einem angenehmen künstlerischen Verkehr, an welchem er gern die Jünger aus allen Kunstarten theilnehmen liess. Niemand ging ohne geistige und gemüthvolle Anregung und Erfrischung aus diesen einzigen Abendcirkeln, deren Seele er war.

Von Gestalt war er stattlich, mit einer leichten Neigung zur Wohlbeleibtheit. Herrlich aber war sein Haupt. Man hat es oft einen Sokrateskopf genannt. Aber seine Stirn war höher gewölbt, als wir es an der Büste des griechischen Weisen sehen. Als er als Jüngling zum alten Schadow ein-

trat, um sich zum Zeichenunterricht anzumelden, fasste der Verfasser des „Polyklet“ den Kopf des Schülers fest ins Auge und begann, jede Antwort vergessend, ihn zu betasten. Dann erbat er sich zur gelegenen Zeit erneuten Besuch, weil er die interessante Kopfform messen müsse. Das Antlitz Kugler's trug den Ausdruck des freundlichsten Wohlwollens und strahlte von blühender Gesundheit. So lebt sein Bild in allen, die ihn im Leben kannten.

Die grosse Lücke, welche bei allen diesen näher um ihn Vereinigten im Herzen entstand, als er so unerwartet heimging, wird nun auch mehr und mehr fühlbar in dem weitern Kreise des von ihm beherrschten wissenschaftlichen Gebiets. Nach seinen Schriften griff zuerst, Wer das Studium der Kunst begann, an ihn knüpfte jede spätere Leistung an; ihm wurde, selbst aus der weitesten Ferne, jede Entdeckung, Beobachtung, jedes Einzelstudium zugetragen, sei es, um es in seiner Meisterhand für die richtige Einarbeitung in das Ganze sicher zu wissen, sei es, um von ihm die richtige Schätzung des Geleisteten zu begehren. Wo in seinen Schriften eine gewünschte Auskunft nicht zu finden war, da fragte man ihn selber. Aus seinen Schriften aber floss seine Lehre und seine Ueberzeugung auf redlichem und unredlichem Wege in alle kunstwissenschaftlichen Bildungsvehikel über. Schwerlich ist nach seinen Büchern irgend ein kunstwissenschaftliches Werk, es sei in welcher Sprache es wolle, erschienen, welches nicht auf ihn zurückverwiese, sich nicht auf ihn als einen sichern Gewährsmann stützte.

Vergegenwärtigen wir uns, wie es vor ihm um seine Wissenschaft stand. Es war Manches, ja Vieles gearbeitet worden, eine Menge von Einzelforschungen lagen vor, dagegen waren andere Strecken des Gebiets ganz vernachlässigt worden und lagen unangebaut da. Verschiedene Versuche, wenigstens besondere Partien zusammenzufassen, waren nur von Gesichtspunkten aus gemacht worden, welche, nicht auf der Höhe allgemeiner Anschauung gelegen, nur einen beschränkten Umkreis gewährten. Dichter, Maler, Kritiker, Dilettanten hatten, allerdings zum Theil in beachtenswerther

Weise, die Feder im Dienste der neuzuschaffenden Wissenschaft geführt, manche Bausteine zusammengetragen, zum Theil kunstgemäss behauen, zum Theil aber auch für den zu errichtenden Bau — verhauen. Die Fülle des aufgehäuften Materials, die sich darin kreuzenden Richtungen, in welchen nur Rumohr's „Italienische Forschungen" als ein vom Geiste echter Erfahrungswissenschaft bewährtes Werk hervorragen, hatten etwas Verwirrendes und Beängstigendes, und wir können uns, in die vor-Kugler'sche Kunstliteratur zurückgehend, die Sehnsucht vergegenwärtigen, welche man nach einer zusammenfassenden Bearbeitung empfinden musste. Auch von Seiten der historischen Wissenschaft überhaupt wurde eine derartige Forderung geltend gemacht. Das Gebäude aber wollte nicht blos im Gedanken construirt, es wollte wirklich aufgebaut sein. Mit Theorien, Abstractionen, mit Betrachtungen, wie geistreich, ja wie philosophisch sie immer sein mochten, war es nicht gethan, ebensowenig mit einem Bienen- oder Ameisenfleisse, der alles, was noch irgend etwa fehlte, nur eben zusammentrüge. Selbst wenn dies geschehen war, hätte das Talent allein nicht ausgereicht; der bestehenden Forderung zu genügen, bedurfte es des entsprechenden Genius; die Aufgabe war gross genug geworden, um einen ganzen Mann als ihr ausdrückliches Rüstzeug in Anspruch zu nehmen. Schon um dies von einseitigen und besondern Standpunkten aus Geschehene richtig zu würdigen und zu verwerthen, mehr noch indess, um sich die Dinge selbst rasch und sicher nahe zu bringen, mussten ihm alle künstlerischen Talente innewohnen, und dennoch konnte ihm Nichts von der Untersuchung des Einzelnen erspart werden, es bedurfte des ganzen, nur dem Genie eigenthümlichen Fleisses, um die viele sorgsame Arbeit und immer wieder Arbeit fordernde Aufgabe zu lösen. Und der stete Begleiter dieser Arbeit sollte und musste ein immer klarer und heiterer Blick sein, der zugleich in die Nähe und in die Ferne sah, und der überall das Wesen im Sein unterschied und, das Besondere beobachtend, zugleich das Allgemeine umspannte.

Die menschliche Entwickelungsgeschichte gewährt uns

das tröstende Bewusstsein, dass im rechten Augenblicke der rechte Mann zu kommen pflegt. Durch welche Prüfungszeit in der Schule der Pädagogik und Philologie hatte sich Winckelmann hindurcharbeiten müssen, auf wie viele andere Dinge war er verfallen, ehe es ihm klar wurde, dass er, der Altflickerssohn aus der Altmark, dazu bestimmt sei, in Rom die Gräber der Antike zu öffnen, ihr mit kundiger Hand den Schleier zu lösen und der Apostel ihrer Schönheit zu werden! Wir haben gesehen, wie Kugler in ähnlicher Weise mit unermüdetem Fleisse dem Drange der Ausbildung von Fähigkeiten folgte, als er über deren Verwendung in der ihm bestimmten Mission noch selbst am unklarsten war. Aber schon in ihrer ersten Anlage zeigen seine Geschichtsbücher, dass hier nicht, wie er selbst bescheiden meinte, ein vorübergehendes vorläufiges Werk, sondern ein dauerhaftes Gebäude aufgerichtet sei. Er aber liess das Gerüst stehen, tauchte sich immer auf's Neue in die Forschung, und befestigte und vollendete alsdann wieder, was er gebaut hatte. Wie hätte er diese Bücher, die reifsten Früchte seiner Thätigkeit, hervorbringen und in Geltung erhalten sollen, wenn er nicht zugleich ein unablässiger Arbeiter in der Einzelforschung, ein unermüdeter Ausüber seiner künstlerischen Talente blieb? So aber gelang ihm das beneidenswerthe Loos, aus seinem Leben und Wirken selbst ein Kunstwerk zu machen.

Handbuch

der

Geschichte der Malerei.

Erster Band.

Erstes Buch.

Die Kunst des christlichen Alterthums.

Erster Abschnitt.

Der spätrömische Styl.

§. 1. Die griechische Kunst war aus dem Boden der religiösen Anschauung des Volkes erwachsen. Die Künstler hatten den Göttern Gestalt, ausgeprägten Charakter, wirkliches Dasein gegeben. In dem Standbilde des olympischen Zeus, welches Phidias geschaffen, war der Vater der Götter selbst in die Erscheinung getreten; wer starb, ohne ihn gesehen zu haben, war nicht selig zu preisen. Die Kunst der Griechen war eine Art priesterlicher Thätigkeit. Wie sie den Schleier des Geheimnisses lüftete, welches die Gottheit verbarg, so war es ihr Amt, zugleich auch den Erscheinungen des irdischen Daseins eine höhere, religiöse Weihe zu ertheilen. Das Bildniss war kein gemeines, zufälliges Abbild der Natur; es gab dem Dargestellten das Gepräge der Heroen, es erhob ihn in ihren Kreis.

Die Römer hatten mit den griechischen Landen auch die gesammte griechische Cultur, auch die griechische Kunst erobert und sich dienstbar gemacht. Im Gefolg ihrer Legionen breiteten sie dieselbe über die damals bekannte Welt

aus. Die kolossalen und prächtigen Werke, die sie für die Zwecke des öffentlichen und des Privatlebens aufführten, wurden mit griechischen Kunstgebilden oder mit künstlerischen Arbeiten, deren Erfindung doch von den Griechen herstammte, ausgeschmückt. Jedem Gegenstande des Lebens wurde sein besonderes künstlerisches Gepräge gegeben. Das, was aus der nationell griechischen Anschauungsweise hervorgegangen war, erhielt nunmehr, von seiner nächsten Heimath, von seinem nächsten Zwecke abgelöst, einen weiteren Inhalt; die griechische Form ward allgemeines Schönheitsgesetz, die griechischen Kunsttypen wurden das Material einer allgemeinen Bilderschrift. Jener unschuldsvolle Zauber, welcher über die Schöpfungen aus der selbständigen grossen Blüthezeit der griechischen Kunst verbreitet ist, musste bei diesen Wandlungen, bei diesem Umhertragen durch alle Welt freilich verloren gehen; aber die allgemeineren Grundsätze von Maass und Form, die allgemeineren Grundzüge der Gestaltung waren von den griechischen Meistern doch zu fest vorgezeichnet worden, als dass sie sofort hätten verwischt werden können. Ueberall, in den wildesten Luxus, in das roheste Verderbniss des Römerlebens hinein, war mit der griechischen Form wenigstens ein Theil des religiösen Sinnes der Griechen eingedrungen; überall sprangen dem Beschauer die Bezüge jener reichen Welt von göttlichen, heroischen, dämonischen Wesen in die Augen. Die Kunst war die mächtigste Trägerin des alten religiösen Glaubens.

1. §. 2. Da trat das Christenthum in die Welt, die Wahrheit des *einen* Gottes und seines Heilandes zu verkünden, die Lüge des Heidenthums aufzudecken. Eine Erneuerung der Welt, geistig, von innen heraus, sollte angebahnt werden. Das Christenthum, das nur an den geistigen Menschen Anspruch machen wollte, hatte kein unmittelbares Bedürfniss, sich mit der Kunst zu verbrüdern, wie es die heidnischen Religionen gethan. Von *der* Kunst aber, die es vorfand, deren ganzes Wesen und Sein bedingt war durch die Religion des Heidenthums, musste es sich scheu zurückziehen. Künstlerisch schaffen und sich im Gedankenkreise der Mythe

bewegen, war eins; wie hätte das Christenthum solches Thun seinen Anhängern gestatten, wie hätte es von da her eine Unterstützung für seine Sendung erwarten können! Und da man gar wohl erkannte, wie gewichtige Dienste, ja welchen Schutz die Kunst dem Heidenthum leistete, so entwickelte sich in dem Kampf gegen letzteres auch bald ein heftiger Widerspruch gegen die Kunst. Die Künstler, die Verfertiger der Götterbilder, galten als Boten und Diener des Teufels; wer solches Gewerbe trieb, war unfähig, das reinigende Bad der Taufe zu empfangen, bevor er dem verabscheuungswürdigen Dienste nicht völlig entsagt; wer, getauft, dennoch das alte Gewerbe wieder aufnahm, ward aus der Gemeinde ausgestossen.

Die feindliche Stellung gegen die Kunst in ihrer vorhandenen Erscheinung führte sogar zu einem Kampf gegen 2.
die künstlerische Anschauung überhaupt. Die alten Götter wirkten durch die erhabene Würde, durch den bezaubernden Reiz, den die Künstler in ihrer äussern Gestalt ausgeprägt hatten; das Christenthum wollte nur geistig wirken, ohne alles Aeussere, welches den Sinn auf irgend welche Weise hätte befangen, welches den reinen Gedanken irgend wie hätte trüben können. Ueberdiess lag es in der Natur der Dinge, dass die hart verfolgte christliche Kirche des ersten Jahrhunderts in Christo das Vorbild alles Leidens und Duldens suchte, und so durfte der hohe Gründer der reinen Lehre auf Erden auch nicht erschienen sein den alten Göttern vergleichbar, schön, majestätisch, dass man mehr auf ihn gesehen, als auf sein beseligendes Wort gehört hätte. Seine Gestalt musste klein gewesen sein, niedrig, von hässlichem Aussehen. So war er ja auch schon von den Propheten vorher verkündigt worden. „Er hatte keine Gestalt noch Schöne; wir sahen ihn, aber da war keine Gestalt, die uns gefallen hätte;“ — „weil seine Gestalt hässlicher ist, denn anderer Leute und sein Aussehen, denn der Menschenkinder.“ (Jesaias 53, 2; 52, 14.) In der That scheint dies die vorherrschende Ansicht in den ersten Zeiten der christlichen Kirche gewesen zu sein, besonders als die Juden-

christen den Heidenchristen noch das Gleichgewicht hielten. Wem konnte es gelüsten, ein Heilandsbild nach solcher Anschauungsweise, den alten Götterbildern gegenüber, aufzustellen!

1. §. 3. Hiemit aber war der menschlichen Natur, war dem Bildungstriebe, der ihr von dem Schöpfer eingepflanzt ist, Gewalt angethan. Die Flucht vor der Kunst war nicht durch Mangel an künstlerischem Vermögen, sondern nur durch die äusseren Verhältnisse veranlasst; die Stellung des Christenthums zur Kunst musste sich ändern, sobald in diese äusseren Verhältnisse eine Aenderung eintrat. Als das Christenthum öffentliche Anerkennung erhielt, als es die herrschende Religion ward, ergab sich bald auch die Gelegenheit, die Kunst aus dem Dienste des Heidenthums zu lösen, sie für christliche Zwecke zu gewinnen, christliche Kunsttypen und Darstellungsweisen, im Gegensatz gegen die heidnischen, auszubilden.

2. Und ehe noch diese glänzendere Zeit gekommen war, schon in den Zeiten der Bedrückung und Missachtung, hatte sich der natürliche Bildungstrieb nicht gänzlich verläugnen lassen. Leben und Sitte des Alterthums waren allzu eng mit künstlerischen Formen durchwachsen, als dass die der neuen Lehre Huldigenden sich ganz und gar davon hätten losmachen können. Fast alles Geräth des täglichen Lebens hatte seine ausgebildete Form, seine bildliche Verzierung, die ihm nicht bloss ein anmuthiges Gepräge, sondern zugleich auch eine sinnvolle Bedeutung gab. Wenn man sich mit allen Kräften sträubte, Gegenstände abergläubischer Verehrung, mochten sie auch in höchster Vollendung ausgeführt sein, in das neue Leben hinüberzuführen, so war es doch nicht unbedingt nöthig, der äusseren unschuldigen Sitte in jeder Beziehung zu entsagen. Nur war allerdings jene Sinnbildnerei, die sich über die Gegenstände der letzteren erstreckte, grösstentheils ebenfalls dem Mythenkreise entnommen. Adler und Blitz waren das Symbol der obersten Macht, weil sie dem Oberherrn der alten Götter zukamen; der Stab mit zwei Schlangen bezeichnete den Handel, weil Merkur

diesen Stab trug; die Keule, das Sinnbild der Stärke, war ursprünglich das Attribut des Herkules; die Greifen, die man so oft in der antiken Ornamentik angewandt findet, waren Apollo heilig und erinnerten an die Geheimnisse seiner Sendung; das geheimnissvolle Symbol der Sphinx hielt die Kunde von der Oedipus-Mythe und allen Gräueln derselben lebendig, u. s. w. Diese Sinnbilder konnte man nicht beibehalten, ohne fort und fort an die Mythen, die man verabscheute, erinnert zu werden. Aber man konnte andere an ihre Stelle setzen, die keinen Bezug auf die Mythen hatten, die im Gegentheil die Hingabe an die neue Lehre bezeichneten. Die orientalische Weise der Lehre durch Gleichnisse, die sich in der heiligen Schrift so häufig findet, gab hiezu vielfache Veranlassung; man entnahm Sinnbilder unmittelbar aus diesen biblischen Gleichnissen, man erfand andere in demselben Sinne, man behielt gelegentlich auch antike Sinnbilder bei, die keinen unmittelbaren Bezug auf die Mythe hatten und zu einer christlichen Umbildung wohl geeignet waren. So entstand ein grosser Kreis von Symbolen christlichen Inhalts, die den Gegenständen des täglichen Gebrauchs, auf denen man sie anbrachte, eine höhere Weihe gaben und zugleich ein Erkennungszeichen für die Glieder der neuen Lehre waren. Sie sind die ersten Versuche einer selbständig künstlerischen Thätigkeit im Sinne des Christenthums — Erzeugnisse freier Uebereinkunft, nicht priesterlich vorgeschriebene Hieroglyphen.

Zu diesen Symbolen gehören zunächst zwei einfache gra- 3.
phische Zeichen, die als solche freilich dem Begriffe der Kunstform fast noch gar nicht unterliegen: das Kreuz und das Monogramm des Namens Christi. Das Kreuz galt schon seit frühester Zeit als Zeichen der Erlösung. Das Monogramm wurde aus den beiden ersten Buchstaben des griechisch geschriebenen Namens Christi (*X* und *P*) zusammengesetzt, in der Regel in dieser Form: ☧. Das *X* erinnerte hierbei schon von selbst an die Kreuzform; absichtlich und zur grösseren Vereinfachung des Zeichens gab man demselben daher auch gelegentlich die einfache Kreuzstellung

und bildete das Monogramm so: ⳨. In noch andern Bildungen erscheint dasselbe in dieser Weise: ☧ und ⳩. Auch fügte man dem Monogramm öfter das mystische A und O der Apokalyse hinzu: *A* ☧ *Ω*.

4. Unter den eigentlich künstlerischen Symbolen sind als die wichtigsten die folgenden hervorzuheben:

Das L a m m, zunächst Christus bezeichnend, der an verschiedenen Stellen des neuen Testaments, mit Bezug auf das Opfer, zu dem er selbst sich hingab, unter diesem Bilde angeführt wird. Zugleich aber ist das Lamm auch das Symbol der Jünger Christi, da er selbst sie öfter als seine Heerde benannt hatte. — Der W e i n s t o c k, nach dem von Christus gebrauchten Ausdrucke, der sich den Weinstock und seine Jünger die Reben nennt. — Der F i s c h, allgemeines Symbol für die Jünger Christi, aber ebenso auch für ihn selbst. Zunächst vielleicht in Nachwirkung der antiken Symbolik, in der der Fisch das Element des Wassers bezeichnet, was hier als Wasser des Lebens (der Taufe) gefasst wurde. Dann mit näherem Bezug auf die Worte Christi, der seine Jünger zu „Menschenfischern“ zu machen verhiess. Das vorzüglichste Gewicht aber legte man hierbei auf ein naiv mystisches Buchstabenspiel, indem man in den einzelnen Buchstaben des Wortes *ΙΧΘΥΣ* (Fisch) die Anfangsbuchstaben des Namens Christi und derjenigen Worte, welche seine göttliche Sendung bezeichneten, wiedergegeben fand: *Ἰησοῦς Χριστὸς Θεοῦ Υἱὸς Σωτὴρ* (Jesus Christus Gottes Sohn Heiland). — Das S c h i f f, die Kirche bezeichnend, welche man der Arche Noah's verglich. — Der A n k e r, unmittelbar an das vorige Symbol sich anschliessend, auch oft von einem Fisch (Delphin) umschlungen, oder von zwei Fischen begleitet, Sinnbild der Standhaftigkeit, des Glaubens, der Hoffnung. — Die T a u b e, Symbol der christlichen Sanftmuth und Liebe, zugleich auch (nach der Vision des Täufers) des heiligen Geistes; hie und da auch mit einem Oelzweig (Noahstaube) als Bild der Hoffnung und Erlösung. — Der P h ö n i x und der P f a u, Symbole der Unsterblichkeit. — Der H a h n, Symbol der Wachsamkeit. — Die

Leier, Symbol des Gottesdienstes. — Die Palme, Symbol des Sieges, wie bei den Heiden, womit hier aber vorzugsweise der Sieg über den Tod gemeint war. — Die Garbe mit Trauben (auf Brot und Wein des Abendmahls bezüglich) u. a. m., woran sich dann noch alttestamentliche Sinnbilder und Anspielungen anschliessen, wie: der Hirsch an der Quelle, (später, im Gegensatz des Lammes, Symbol der heidnischen, wie jenes der jüdischen Bekenner Christi), die eherne Schlange, die Bundeslade, der siebenarmige Leuchter, die Schlange im Paradies; — endlich das Kreuz in mehr oder minder reicher Zusammenstelluug mit andern symbolischen Zeichen, mit Blumen und Krone, oder auf einem Berge stehend und darüber eine Taube, oder in einem Kranze angebracht. (Eine reichhaltige Reihe dieser Symbole in S. Apollinare in Classe bei Ravenna, in den Bogenfüllungen.)

§. 4. Aber die Sitte des Alterthums verlangte eine be- 1.
deutendere künstlerische Umgebung, als durch dies oder jenes schlichte Symbol gewährt werden konnte. Nicht alle Anhänger des Christenthums waren aus so niederem Stande oder so hartnäckige Eiferer, dass ihnen die Kunst an sich gleichgültig oder verhasst gewesen wäre; nicht alle Zeiten waren so voll Noth und Bedrückung, dass man nur auf die Glorie des Märtyrerthums Bedacht zu nehmen gehabt hätte. Auch war mit der Bekehrung zum Christenthum keineswegs die Nothwendigkeit verknüpft, den gebildeten Lebensverhältnissen und den Bedürfnissen derselben zu entsagen. War somit durch jene einfachen, zunächst nur für dekorative Zwecke bestimmten Zeichen die Richtung angebahnt, wie man dem inneren Triebe zu genügen vermochte, ohne mit den Typen der heidnischen Darstellungsweise in eine missliche Berührung zu gerathen, so konnte man im Verfolg dieser Richtung allmählig auch zu höheren und umfassenderen Kunstdarstellungen fortschreiten.

Die heftige Scheu vor dem Bilderwesen des Heidenthums 2.
ging natürlich gleichen Schritt mit der Heftigkeit des Kampfes zwischen neuer und alter Lehre. In Zeiten ruhigerer Betrachtung musste man einsehen, dass die Sache doch auch

ihre andere Seite habe. Jene grosse Verallgemeinerung, welche den griechischen Kunstformen unter der Römerherrschaft zu Theil geworden war, hatte ihnen in der That viel von der Kraft ihres geistigen Gehaltes genommen. Statt den dargestellten Gegenstand unmittelbar zu bezeichnen, waren sie häufig zu blossen Trägern des allgemeinen Begriffs, zu Symbolen im umfassenderen Sinne, geworden. Sie beschäftigten mehr den Gedanken, als dass sie unmittelbar auf das Gefühl wirkten. Je mehr der naive Glaube an die alte Mythe verfiel, um so mehr wuchs diese rein symbolische Anwendung der alten Kunsttypen. Der letzte Aufschwung der alten Kunst, den wir von der spätern Zeit des zweiten Jahrhunderts n. Chr. G. an besonders aus den Reliefs der Sarkophage kennen, zeigt uns dies aufs Deutlichste. Die Mythen des Meleager, der Niobiden, die von Amor und Psyche u. s. w. werden hier nicht mehr vorgestellt, um dem Beschauer die poetische Existenz dieser Personen und ihrer Schicksale zu vergegenwärtigen, sondern um unter solchen Bildern die Gedanken des Unterganges, des Todes, des zukünftigen geläuterten Daseins auszudrücken. Die mythische Form des Vortrages war ein fast unschuldiger Behelf zum Ausdruck des reinen Gedankens.

3. Indem sich solchergestalt das Band zwischen Kunst und heidnischer Religiosität aufzulockern begann, musste die erstere auch für die Christen einen Theil ihres gefährlichen Charakters verlieren. Man konnte es wagen, dem Kunstbedürfniss zu genügen und über die Beschaffung der schlichtesten Symbole hinauszugehen. War man durch diese schon auf ein bestimmtes Feld künstlerischer Anschauungen geführt worden, so diente die symbolisirende Kunstthätigkeit, die sich gleichzeitig für heidnische Zwecke immer mehr geltend machte, dazu, ähnlich Umfassendes auch für christliche Zwecke zu versuchen. Blieb die unmittelbare Vergegenwärtigung des Heiligen, zumal bei der entschieden spirituellen Tendenz der Zeit, misslich, so konnte man doch symbolische Darstellungen finden, die, gleich jenen heidnischen Sarkophag-Reliefs, den Inhalt der neuen Lehre vielgestaltig, ansprechend

und wirkungsreich andeuteten, ohne das scheue Gefühl durch Verkörperung des Unfassbaren zu verletzen. Die biblischen Gleichnissreden und vieles Andre gaben hiezu die vielseitigste Gelegenheit.

§. 5. Vor Allem musste es darauf ankommen, ein sym- 1.
bolisches Bild solcher Art für den Heiland selbst und seine erhabene Sendung zu finden, welches, im Gegensatz gegen jene kunstlosen graphischen Zeichen des Kreuzes und des Monogrammes, gegen jene nicht sehr bestimmten Symbole des Lammes, des Weinstocks, des Fisches, dem Auge in künstlerisch eindringlicher Wirkung gegenüberträte. Die Erinnerung an die eignen Worte Christi entschied sehr bald über die Wahl des Gegenstandes. Christus selbst hatte gesagt: „Ich bin ein guter Hirt.“ Er hatte den Jüngern von dem Hirten erzählt, der das verlorne Schaf zu suchen in die Wüste gehe und dasselbe, wenn er es gefunden, auf seine Achsel mit Freuden lege, der sein Leben lasse für seine Schafe; er war als solcher auch schon von dem Propheten bezeichnet worden. So ward Christus als *guter Hirt* dargestellt, und unzählige Mal finden wir ihn in dieser Vergegenwärtigung auf den frühesten christlichen Kunstwerken aller Gattungen, selbst als Statue. Bald sehen wir ihn inmitten seiner Schafe, allein oder mit Gehülfen, ein Schaf liebkosend oder eine Hirtenflöte in der Hand, bald erscheint er trauernd über das verlorene Schaf, und dann, wie er das wiedergefundene auf den Schultern trägt; letztere Vorstellung war die häufigste von allen und fand sich schon zu Tertullians Zeit in der Regel auf den gläsernen Abendmahls- und Agapenkelchen vor. Gewöhnlich ist er als idealer Jüngling dargestellt, zuweilen als bärtiger Mann; in einfach hochgeschürztem Gewande, oft auch mit dem kurzen, über die Schultern hängenden Regenmantel der Hirten. Ein anmuthig idyllischer Zug, der unwillkührlich zu stillen Betrachtungen reizt, geht durch alle diese Darstellungen. Wohl geeignet, ernste, wenn auch eben nicht erschöpfende Gedanken anzuregen, ist es zugleich der Gegenstand einer heitern künstlerischen Dekoration, die sich vortrefflich der antiken Dekorationsweise, wie die-

selbe damals noch das gesammte äussere Leben erfüllte, anschliessen musste; ja indem man bisweilen von dem „guten Hirten" ausgehend das Hirtenleben überhaupt in seinen verschiedenen Situationen darstellte, gewann man einen harmlosen Ersatz für die bisherigen mythischen, zumal bacchischen
2. Darstellungen. In ganz ähnlichem Sinne erweiterte sich das Symbol des Weinstockes zu umständlichen Scenen der Weinbereitung durch nackte Kinder oder Genien, wie wir sie an Sarkophagen und in Gruftmalereien der frühesten Zeit öfter dargestellt finden. Auch das Gegenstück des guten Hirten, nämlich Christus als Fischer, fehlt nicht, und selbst als Richter im Wettkampfe (Agonothet) wurde er, obwohl nicht häufig, sinnbildlich dargestellt.

3. Eine seltene und für den ersten Augenblick sehr befremdliche Darstellung, die auf Christus gedeutet werden muss, ist die des Orpheus, der mit den Tönen seiner Leier die Thiere des Waldes an sich lockt. Die Aufnahme einer, der antiken Mythe angehörigen Person in den Kreis der christlichen Anschauungen wird erklärlich durch die grosse Hochachtung, die die reineren orphischen Lehren auch bei den christlichen Kirchenvätern fanden und durch die Analogieen, die man in der Mythe des Orpheus mit der Geschichte Christi und vielleicht noch mehr mit dem Wesen des die Heiden und Barbaren bändigenden Christenthums zu finden glaubte. In der phrygischen Tracht, welche die spätere antike Kunst ihm ertheilt, sitzt Orpheus, mit der Leier, von Thieren umgeben, zwischen Bäumen, wobei sich eine gewisse Verwandtschaft mit einigen Darstellungen des guten Hirten nicht verkennen
4. lässt. Wenn indess ein so gewagtes Sinnbild beim Fortschreiten der christlichen Kirchenlehre bald verschwand, so hielten sich andere, unschuldigere Ausdrucksweisen der alten Kunst, so innig sie auch mit der heidnischen Naturreligion zusammenhingen, desto länger. Das Merkwürdigste in dieser Art sind die Personificationen der Natur, wie sie den Alten bei ihrer geflissentlichen Beschränkung auf die Menschengestalt geläufig geworden waren: bis tief ins Mittelalter wird noch immer hie und da der Fluss durch einen Flussgott, das

Gebirge durch einen Berggott, die Stadt durch eine Göttin mit der Mauerkrone, die Nacht durch ein Weib mit Fackel und sternbesäetem Schleier, die Morgenfrühe durch einen Knaben mit Fackel, der Himmel durch einen Mann der einen Schleier über seinem Haupte schwingt, sinnbildlich dargestellt, und Manches dieser Art lässt sich bis in's XIII. Jahrhundert hinein nachweisen. Andere heidnische Gestalten, wie z. B. die nackten Kindergenien, welche schon das spätere Alterthum mehr nur in decorativem Sinne gebildet hatte, dauern wenigstens bis in's V. Jahrhundert, und selbst der späte Mythus von Amor und Psyche kommt noch an christlichen Sarkophagen vor, vielleicht indem man ihn auf die ewige Liebe umdeutete.

Indessen konnte der so reiche epische Gehalt der heiligen 5.
Schriften einer noch immer ungeheuer ausgedehnten Kunstübung und dem Drange nach künstlerischer Gestaltung, wie er im römischen Reiche vorhanden war, sich auf die Länge nicht entziehen, so sehr sich auch ein Rest heiliger Scheu vor der unmittelbaren Darstellung Christi und seiner Geschichte geltend machen mochte. Hier trat nun vermittelnd jene schon dem apostolischen Zeitalter eigene theologische Anschauungsweise ein, welche, über den gewöhnlichen Begriff der messianischen Weissagung hinausgehend, die Personen und Ereignisse des alten Testamentes überhaupt als *Vorbilder* derjenigen des neuen auffasste. So wurde es möglich, das neue Testament unter dem Gewande des alten darzustellen, und dem Verlangen nach historischer Composition ohne Anstoss Genüge zu leisten, wenn auch nicht immer auf schöne und tiefsinnige Weise. Sehen wir z. B. den Abraham dargestellt, welcher im Begriff ist, seinen Sohn zu opfern, so wird darunter Gott verstanden, der „also die Welt geliebt hat, dass er seinen eingebornen Sohn dahingab.“ Sehen wir den Moses, welcher einen Bach aus dem Felsen schlägt, und Kniende, die daraus trinken, so deutet diess auf Christi wunderbare Geburt aus dem Schoosse der Jungfrau; er ist, nach dem Worte des Propheten, „der Heilsbrunnen, aus dem mit Freuden Wasser geschöpft wird;“ er ist „der geistliche

Fels, von dem sie trunken.“ Sehen wir den Hiob, den von schmerz- und ekelhafter Krankheit Gepeinigten, und seine Freunde bei ihm, die sich vor dem pestartigen Geruch Mund und Nase zuhalten, so stellt uns dies die Schmach Christi dar, denn „er war der Allerverachtetste und Unwertheste, voller Schmerzen und Krankheit; er war so verachtet, dass man das Gesicht vor ihm verbarg;“ u. s. w. Daniel, in der Löwengrube stehend, ist wiederum Christus, der in das Thal des Todes hinabgefahren, aber lebendig wieder erstanden ist; seine nach altchristlicher Weise betend ausgebreiteten Arme scheinen zugleich auf die Stellung des Gekreuzigten hinzudeuten. Elias, der auf der Quadriga gen Himmel fährt, stellt die Himmelfahrt Christi vor. U. a. m. Besonders häufig wird die Geschichte des Jonas gebildet, wie er nackt über den Bord des Schiffes geworfen und von dem ungethümen Fisch verschlungen wird, und wie ihn dann der Fisch wiederum an das Land speiet; die beliebteste und verständlichste Andeutung des Todes und der Auferstehung Christi. Allmählig werden (z. B. an Sarkophagen) neben diesen alttestamentl. Darstellungen auch solche des neuen Testamentes häufiger, aber erst die Kunst des Mittelalters hat beide Gattungen reihenweise in strengem Parallelismus nebeneinander, und zwar unzählige Male, behandelt.

1. §. 6. Bald musste sich übrigens bei dem gewaltigen Vordringen des Christenthums der Fortschritt vom Symbolischen zum Historischen, zur unmittelbaren Darstellung Christi und seiner Lebensgeschichte von selbst ergeben, und so finden wir den Erlöser (vielleicht schon an Werken aus der Zeit Constantins des Grossen) sitzend in Mitten seiner Jünger, oder in Vollziehung irgend einer Handlung göttlicher Allmacht begriffen, wie er z. B. Blinde und Gichtbrüchige heilt, wie er das Wunder mit den Broden bei der Speisung der Fünftausende, oder das mit den Weinkrügen bei der Hochzeit zu Cana vollbringt, oder den mumienartig eingehüllten Lazarus erweckt; ebenso bezeichnet „die Huldigung der Magier“ (deren Dreizahl hier zum ersten Mal sich feststellt), und „Christus als Lehrer in der Synagoge“ seine

göttliche Macht und Würde. Auch der Einzug in Jerusalem ist, wo er vorkömmt, als Akt der Verherrlichung und als Symbol der Wiederkunft (nicht als Anfang der Leiden) aufzufassen, denn es lag in der Natur einer so eben dem antiken Göttercultus entrissenen Kunst begründet, an dem neuen Gotte nicht die passive, sondern die aktive Seite, nicht das Leiden, sondern die Allmacht hervorzuheben; wesshalb denn auch die Passions- und Kreuzigungsbilder erst ganz spät (seit dem VIII. Jahrhundert) den Kreis der Darstellungen aus dem Leben Christi abschliessen. Nicht minder war es 2.
der antiken Kunst gemäss, dass sie theils in Ermangelung sicherer Tradition, theils nach innerm Antriebe (weniger wohl aus religiöser Scheu vor individueller Ausbildung der Persönlichkeit Christi) sich zunächst ein freies Ideal des Erlösers schuf, und zwar meist eine fast noch knabenhafte Jünglingsgestalt, die mit den Genien des Heidenthums einige Aehnlichkeit hat, übrigens mit einer Tunica bekleidet ist. (Gott Vater wird bisweilen auf eben dieselbe Weise dargestellt, z. B. an einem Sarkophage des Vaticans, meist aber schon in Gestalt eines bärtigen Alten.) Erst etwas später, doch noch im IV. Jahrhundert, kommt derjenige porträtartige Christustypus zum Vorschein, welcher sich dann das ganze Mittelalter hindurch mit wenigen Veränderungen geltend gemacht hat, und welchem wir hier eine kurze Betrachtung zu widmen haben.*)

Die ersten Bildnisse Christi finden sich nicht in der 3.
rechtgläubigen Gemeinde (wie schon oben angedeutet wurde), sondern bei Häretikern und bei Heiden, z. B. in der Hauskapelle des Kaisers Alexander Severus (um 230), wo das Bild Christi neben denjenigen des Apollonius von Tyana, des Abraham und des Orpheus stand, obwohl hier gewiss eher an eine Idealgestalt als an ein eigentliches Porträt zu den-

*) Die Literatur hierüber am Besten bei: Gieseler, Kirchengeschichte I, §. 24. — Münter, Sinnbilder und Kunstvorstellungen der alten Christen II, S. 1—25. — Augusti, Beiträge zur christlichen Kunstgeschichte 1841, S. 48 u. f.

ken ist.*) Noch Eusebius von Cäsarea weigert sich aus religiösen Gründen geradezu, der Schwester Constantins ein Bildniss Christi zu verschaffen, und sogar ein Jahrhundert später erklärt Augustin, man wisse von Christi körperlichem Aussehen gar nichts. Allein die Tradition davon, und wäre sie auch ohne allen historischen Kern ganz willkürlich erfunden gewesen, musste dem damaligen, grossentheils erst dem Heidenthum entrissenen Geschlecht so wichtig, und der verhältnissmässig nur kurzen Zwischenzeit wegen so glaublich vorkommen, dass aller Theologie zum Trotze die Bildnisse Christi doch überhand nahmen, mochte man nun die Ueberlieferung zurückführen auf ein von Jesus selbst, oder von Pilatus, oder vom Apostel Lucas, oder (nach späterer Ansicht) von Nicodemus gefertigtes Bildniss, oder auf einige zwar unächte, aber doch alte schriftliche Aufzeichnungen, wie z. B. der Brief des Lentulus an den römischen Senat, der seiner ursprünglichen Abfassung nach wohl noch dem dritten Jahr-
4. hundert angehören kann. Lentulus (den man — jedoch wider die Geschichte — zum Vorgänger des Pilatus in der Statthalterschaft von Palästina macht) schildert Christum: „als „einen Mann von hohem Wuchs, von ernstem und imposan- „tem Antlitz, welches Die, so ihn sehen, sowohl lieben als „fürchten können; seine Haare sind weinfarben (wahrschein- „lich ist hier eine ganz dunkle Farbe gemeint), und bis zu „den Ohren straff und glanzlos, von da bis auf die Schultern „aber gelockt und glänzend; von den Schultern wallen sie „abwärts und sind gescheitelt nach der Sitte der Nazaräer „(irrthümlich statt Nasiräer). Die Stirn ist eben und heiter, „das Gesicht ohne Flecken, angenehm durch eine mässige „Röthe. Die Miene ist edel und einnehmend, Nase und „Mund ohne Tadel, der Bart reichlich und von der Farbe „des Haupthaares, in der Mitte gespalten, die Augen blau

*) Vielleicht giebt uns ein uraltes, möglicherweise schon dem dritten Jahrhundert angehörendes, stark restaurirtes Mosaik des *museo cristiano* im Vatican einen Begriff von der Art, wie sich die aufgeklärten Heiden Christum denken mochten. Es ist ein bärtiger Profilkopf, der ungefähr dem damaligen Philosophentypus entspricht.

„und leuchtend... Er ist der Schönste unter den Menschen-
„kindern.“ *) — Aehnlich ist die Beschreibung, welche, um 5.
die Mitte des VIII. Jahrhunderts, Johannes von Damascus,
wie er sagt, nach alten Schriftstellern, von Christi Aussehen
abgefasst hat. Jesus sei, so heisst es bei ihm, gewesen: „von
„stattlichem Wuchs, mit zusammengewachsenen Augenbrau-
„nen, schönen Augen, regelmässiger Nase, lockigem Haupt-
„haar, etwas gebogen, von schöner Farbe, mit schwarzem
„Bart und weizengelber Gesichtsfarbe ähnlich wie seine
„Mutter (worauf überhaupt grosses Gewicht gelegt wird),
„langen Fingern,“ u. s. w. Spätere Nachrichten sind mehr
ausgeschmückt und folgen in gewissen Einzelheiten der Ge-
sichtsformen augenscheinlich schon den bildlichen Darstel-
lungen späterer Zeit. **)

§. 7. Die meisten Sarkophagreliefs stellen Christum, wie 1.
schon bemerkt, noch in idealer Jugendlichkeit, seltener als
bärtigen Mann in der Toga dar, wie er z. B. zwischen den
Aposteln über der symbolischen Figur des Himmels thront,
oder wie er auf einem Berge steht, aus welchem die vier
Paradiesesströme hervorquellen, oder auch in einer der oben-
erwähnten Scenen wunderthätiger Allmacht. Die ersten por-
trätartigen Darstellungen hingegen finden sich unter den Ma-
lereien der Katakomben von Rom, welche überdiess
nebst jenen von Neapel in ihren symbolischen Bilder-
cyclen den Kreis der ältesten christlichen Darstellungen auf
die eigenthümlichste Weise zusammenfassen.

Die Katakomben von Rom ***), meist unweit von 2.
den Stadtthoren gelegen, waren ursprünglich Puzzolangruben,
theilweise wohl aus der Zeit der Republik, und wurden ausser-
dem schon frühe als Beerdigungsplätze für geringes Volk und

*) Nach der bei Didron (*Hist. de Dieu* S. 229) mitgetheilten Recension.

**) Erst im Mittelalter tritt die Sage vom Schweisstuch der heil. Veronica auf, an welchem sich das Antlitz des leidenden Erlösers abgedrückt haben soll.

***) Eine anschauliche Schilderung s. bei Kinkel, Gesch. d. bild. Künste I., S. 180 u. f.

für Sklaven gebraucht. Aus diesem und aus anderen Gründen gemieden und verrufen, dienten sie der verfolgten Gemeinde als Versammlungsort, als Versteck, und insbesondere als Grabstätten ihrer Verstorbenen, zumal der Märtyrer, indem die Christen den heidnischen Gebrauch der Leichenverbrennung (der ohnediess in der Kaiserzeit sehr abnahm) von Anfang an missbilligten. Einige, wahrscheinlich von den Heiden aufgegebene und vergessene Gruben dieser Art wurden insgeheim zu sehr grossen, verworrenen Labyrinthen enger, hie und da sich kreuzender Gänge ausgedehnt, an deren Seiten die niedrigen Grabnischen angebracht sind; manche Gänge schliessen mit kleinen, architektonisch ausgebildeten, oben in Form eines Gewölbes ausgehauenen Räumen, wo in bedrängten Zeiten der Gottesdienst, hauptsächlich aber die Märtyrerfeste gefeiert wurden. Als man im XVI. und XVII. Jahrhundert, zur Zeit der kirchlichen Restauration, diese Grabstätten der Märtyrer neu entdeckte und eifrig durchforschte, fand man Wände, Nischen und Decken dieser kleinen Gemächer mit den mannigfachsten Malereien bedeckt, die leider seitdem durch den Zutritt der Luft und noch mehr durch den Fackeldampf so gut als unsichtbar geworden, in den damals erschienenen Kupferwerken aber nicht so abgebildet sind, dass wir den Styl danach hinlänglich beurtheilen könnten. Die vorzüglichsten, sinnvollsten und grossartigsten Malereien fand man in den Katakomben des heil. Papstes Calixtus an der Via Appia, unter der Kirche San Sebastiano, andere von geringerer Bedeutung in denjenigen von S. Saturnino, S. Priscilla, S. Ponziano, S. Marcellino, S. Lorenzo u. s. w.*)

*) Noch unvollendetes Hauptwerk: *Monumenti delle arti cristiane primitive nella metropoli del cristianesimo, disegnati ed illustrati per cura di G. M. (Marchi). Roma* 1844 u. f. — *Raoul-Rochette: Tableau des catacombes de Rome etc. Paris* 1837. (Uebersicht.). — Dess.: *Premier mémoire sur les antiquités chrét.; peintures des catacombes. Paris* 1836. 4. — Sodann die ältern Kupferwerke: *Bosio. Roma sotterranea.* — *Aringhi: Roma subterranea novissima.* — *Bottari: Sculture e pitture sagre estratte dai cimiteri di Roma.* — Einzelne gute Durchzeichnungen bei D'Agincourt, Malerei, Tab. 8 bis 11.

Die ältesten Gemälde dieser Katakomben, so weit wir 3.
sie jetzt nach den geringen Ueberresten und nach den Abbildungen beurtheilen können, zeigen eine grossartige Anordnung des Ganzen, eine Raumeintheilung und Verzierungsweise, welche der Behandlung der Wandmalereien der bessern Kaiserzeit noch sehr nahe stehen, und einen eigenthümlich feierlichen und edeln Styl, wenn auch die Technik im Einzelnen bereits mangelhaft sein mochte. Durch die Anschauungen einer neuen Religion dringt hier der Geist des (wenn auch innerlich vielfach erschütterten) antiken Lebens und der antiken Kunst noch einmal siegreich hindurch, und umkleidet die Märtyrergräber mit ernstem und heiterm symbolischem Schmuck in einem ganz ähnlichen Sinne wie er auch die spätern heidnischen Gräber ausschmückte. Schon die Wandnischen sind mit Darstellungen verziert, noch reicher aber die Decken. Leichte Arabesken, welche bei aller Rohheit der Ausführung noch oft genug an Pompeji und an die Titusthermen erinnern, theilen einzelne rings um ein Mittelbild angeordnete Felder ein, in welchen nun die ganze Stufenreihe jener Sinnbilder auftritt, von dem bloss decorativ angebrachten Delphin, dem Lamm, der Taube, und von den Darstellungen des Hirtenlebens und der Weinlese bis zu den alttestamentlichen Vorbildern, von welchen die Geschichte des Jonas und des Moses, als Vorbedeutungen der Auferstehung und der Erlösung, am häufigsten vorkommen. Einem inneren Kreise oder auch bloss dem Mittelbilde sind die Darstellungen Christi zugetheilt, der meist als guter Hirt, oder als Wunderthäter in idealer Jünglingsgestalt, in zwei Beispielen
aber, wie schon erwähnt, unmittelbar als Bildniss aufgefasst 4.
ist. Eines dieser Beispiele, das vierte Gemach der Calixtusgruft, wahrscheinlich aus constantinischer Zeit, mag hier, um von der Anordnung und Zusammenstellung der Malereien in den Katakomben überhaupt einen Begriff zu geben, in kurzer Beschreibung folgen.*)

Das Gemach ist viereckig; jede der vier Wände (mit

*) Aringhi, l. l. lib. III. c. 22.

Ausnahme der Eingangsseite) ist mit einer im Halbkreisbogen geschlossenen Nische versehen.

Erste Wand (dem Eingang gegenüber). In der Nische: Orpheus. — Ueber dem Bogen, in der Mitte, die Anbetung der Könige, von welcher Darstellung aber nur noch Maria mit dem Kinde, und hinter ihr Architekturen (Bethlehem) erhalten sind. Zur Linken, tiefer, steht ein Mann, welcher emporweist, ohne Zweifel der Prophet Micha, in Bezug auf seine Prophezeiung über Bethlehem (Micha V. 1). Zur Rechten, Moses, der den Wasserquell aus dem Felsen schlägt. — Der Inhalt des Ganzen bezieht sich demnach auf die Geburt Christi.

Zweite Wand (links vom Eingange). In der Nische: Daniel zwischen den Löwen. — Ueber dem Bogen: das Mittelbild erloschen. Links, ein sitzender Mann, in der Stellung wie Hiob häufig dargestellt wird. Rechts, Moses, der die Schuhe von seinen Füssen bindet; der Bezug dieser Darstellung dürfte, bei dem Mangel des Mittelbildes, nicht bestimmt anzugeben sein. Das Ganze ist ohne Zweifel auf Christi Leiden und Tod zu deuten.

Dritte Wand (rechts vom Eingange). In der Nische: die Himmelfahrt des Elias. — Ueber dem Bogen: in der Mitte Noah, aus der Arche hervorschauend, zu dem die Taube kömmt. Links, eine jener häufig vorkommenden betenden Gestalten (Oranten), welche gewöhnlich als Bildnisse Verstorbener aufgefasst werden, wahrscheinlicher aber nur eine allgemeinere Bezeichnung der Anbetung oder der Fürbitte sind. Rechts, die Auferweckung des Lazarus. — Das Ganze in Bezug auf die Auferstehung Christi.

5. Ueber all diesen historischen und symbolischen Darstellungen in Bezug auf Christus sieht man sodann an der Decke, in einem grossen Medaillon, von reichen Ornamenten (Arabesken mit Tauben) eingefasst, sein eigenes Brustbild; es ist nackt, über die linke Schulter ein Gewand geworfen; das Gesicht oval, mit gerader Nase, gewölbten Augenbraunen, einer ebenen und ziemlich hohen Stirn; der Ausdruck ernst und milde; das Haar, auf der Stirn gescheitelt, wallt gekräu-

selt auf die Schultern herab; der Bart ist nicht stark, kurz und gespalten; das Aussehen ist das eines Mannes von 30 bis 40 Jahren. Zwar wird das Bild weder durch Inschrift noch durch sonstige Zeichen als Christus erklärt; dass es aber keine andere Person vorstellen könne, geht sowohl aus der bedeutsamen Stelle hervor, die es in dem Gemache einnimmt, und auf die sich alle übrigen darin enthaltenen Darstellungen zu beziehen scheinen, als auch aus der bedeutenden Grösse, darin es ausgeführt ist. Ein fernerer Grund, welcher wenigstens beweist, dass wir nicht etwa das Bildniss eines Verstorbenen vor uns haben, liegt in der Tracht; während nämlich die gewöhnlichen Porträtfiguren in den Kunstwerken des IV. Jahrhunderts mit der damaligen, von der Kleidung der guten römischen Zeit schon sehr abweichenden Modetracht angethan sind, behalten die Personen des alten und neuen Testamentes, und so auch das eben besprochene Christusbild eine ideale antike Tracht, oder (wie an den meisten Sarkophagen) wenigstens die alte römische Toga und die lange Tunica bei.

Ein anderes Brustbild Christi befand sich in den Grüf- 6.
ten von San Ponziano (an der Via Portuensis). Est ist, bis auf einige wenige Abweichungen, dem eben beschriebenen im Charakter ziemlich ähnlich, jedoch bekleidet und mit gewissen Eigenthümlichkeiten, die bereits auf eine etwas spätere Zeit der Darstellung zu deuten scheinen. Mit dem Briefe des Lentulus stimmen beide, wenn nicht streng, doch im Allgemeinen überein und Bildnisse und Beschreibungen zusammen erweisen, dass bereits die ältesten christlichen Künstler in der Porträtdarstellung von Christi Persönlichkeit nicht nach Willkür verfuhren, sondern einer bestimmten, vom griechischen Ideal bedeutend abweichenden Tradition folgten, und auch in dieser Beziehung der Folgezeit die Hauptlinien vorgezeichnet haben. (Die Mutter Christi kommt in den Gruftbildern dieser frühern Zeit nur so selten und blos beiläufig vor, dass sich für sie noch kein besonderer Typus feststellte.)

Ein anderes berühmtes Wandgemälde der Gruft des heil. 7.

Calixtus dürfen wir schon um seiner antiken Schönheit willen nicht unerwähnt lassen. In und über dem Bogen einer Wandnische sind eilf kleine Genien zwischen Weinranken dargestellt in eifriger Beschäftigung mit der Weinlese; in der Nische selbst sieht man Christus als Jüngling, eine Rolle in der Linken, lehrend zu einer Anzahl von Zuhörern gewandt, was gewöhnlich auf sein Auftreten in der Synagoge von Nazareth gedeutet wird. Auch das Leben der Gemeinde ist hie und da in den Katakomben geschildert; wir sehen sie am Triclinium beim Liebesmal versammelt; sogar Taufhandlungen, Trauungen und Versammlungen christlicher Lehrer kommen vor. — Da die Katakomben noch mehrere Jahrhunderte nach
8. Constantin als Orte der Verehrung zugänglich blieben und fortwährend ausgeschmückt wurden, so gehören ihre Malereien theilweise auch viel spätern Perioden an, aus welchen wir anderweitige ungleich wichtigere Kunstwerke besitzen, wesshalb wir uns hier auf die ältesten, noch der Kaiserzeit angehörenden beschränkt haben. — Die Katakomben von Neapel sind zwar in ihrer Anlage grossräumiger als die römischen, enthalten aber nur einige wenige Wandmalereien aus früher christlicher Zeit, die beträchtlich roh ausgeführt, aber in der strengern Zeichnung und dem pastoseren Farbenauftrage der antiken Kunst noch immer verwandt erscheinen.

§. 8. So war nun, um das Gesagte in wenigen Worten
1. zusammenzufassen, trotz der anfänglichen heftigen Abneigung der Kirchenlehre, die alte Kunst mit unwiderstehlicher Macht in das Christenthum eingedrungen; vom blossen Erkennungszeichen war man fortgeschritten zum künstlerisch gestalteten Sinnbild, zur alttestamentlichen Symbolik, und bald wurde Christus unmittelbar, theils in idealer Gestalt, theils mehr als Bildniss dargestellt. Auf eine höchst bedeutsame Weise schliesst sich die altchristliche Symbolik, insofern sie in der dargestellten Form noch einen tiefern Inhalt ahnen lässt und das Gemüth des Beschauers zu eigener, mitschaffender Thätigkeit anreizt, an die spätere heidnische Kunst an, welche die Mythen auch schon sinnbildlich, als Hülle eines allgemeinen Gedankens zu gestalten pflegte. Mag auch jene höhere Be-

geisterung für Kraft, Fülle und Schönheit der Form als solcher aus der Kunst der späteren Kaiserzeit gewichen sein, mag die ganze Darstellungsweise dieser Kunst ebenso wie die Formen des Staates und des Lebens überhaupt als ein zersprengtes Gefäss, als ein abgetragenes Kleid erscheinen, so bilden doch diese Sarkophage und Gruftgemälde in ihrer stylistischen Anspruchslosigkeit, in dem ruhigen Ernst der Gestalten, in ihrer schlichten Beschränkung auf den einfachsten Ausdruck eines geistigen Gehaltes einen angenehmen Gegensatz gegen den Bombast späterer heidnischer Arbeiten.

Von der Technik und den Kunstmitteln der constantinischen Epoche geben uns übrigens viele Werke einen verhältnissmässig noch immer weit bessern Begriff, als man z. B. nach den plumpen und hässlichen Sculpturen des (vielleicht eilig zusammengebauten) Constantinbogens gewöhnlich anzunehmen geneigt ist. Noch war die bald tausendjährige Tradition der antiken Kunstübung mächtig genug, um hie und da den innerlichsten Verfall zu verbergen und übersehen zu lassen. Allerdings sind die alten Gesetze der Körperdarstellung schon vielfach hintangesetzt; in den Sarcophagreliefs erscheinen Köpfe und Extremitäten oft zu gross, in den Malereien dagegen die Verhältnisse oft zu lang, in beiden die Stellungen und Motive conventionell, die Bezeichnung der Gelenke mangelhaft, die Falten, wenn auch hie und da schön gedacht, doch in der Ausführung flau. Aber noch überrascht uns manche lebendig empfundene Gestalt und zumal unter den Porträts eine nicht unbedeutende Gabe des Individualisirens. Das Ornament bleibt noch lange Zeit anmuthig wenn auch ohne strenge Schönheit; endlich steht die Sauberkeit der Ausführung (z. B. in den elfenbeinernen Diptychen) hinter ähnlichen Werken der besten Zeit nicht zurück. Ferner ist nicht zu übersehen, dass gerade aus der Zeit Constantins im Verhältniss zu den massenhaften Werken derselben, wovon uns Eusebius und Anastasius Unglaubliches berichten, sehr wenig Bedeutendes auf uns gekommen ist; denn wir dürfen annehmen, dass die Gruftbilder durchgängig zu den geringern Arbeiten gehören. Zu möglichst vollständiger Be-

urtheilung jener Kunstepoche werden wir demnach im Folgenden öfter mit Nachdruck auf solche wenn auch späte Werke hinweisen müssen, welche mit Wahrscheinlichkeit als Copien oder Nachahmungen von Arbeiten des IV. Jahrhunderts zu betrachten sind.

1. §. 9. Mit der Anerkennung des Christenthumes als Staatsreligion zog die Malerei in grosse Basiliken und prachtvolle Taufkirchen ein, um bald Wände, Altarnischen und Kuppeln mit dem erdenklichsten Glanze zu schmücken. Auch ausserhalb der biblischen Geschichte suchte sie sich jetzt in dem weiten Umkreise der Heiligenwelt ihre Gegenstände und scheute sich selbst vor der Darstellung ausgezeichneter lebender Personen nicht. Umständliche Inschriften, ornamentistisch angeordnet, erklärten jetzt den Sinn der Darstellungen, mögen auch in geringern Kirchen geradezu deren Stelle vertreten haben.*)

2. Die Technik war wie überall, so auch in Byzanz, als es zur „Stadt Constantins" umgeschaffen worden, anfänglich die bisher für Wandmalereien übliche, in Wasserfarben oder in Enkaustik; während des vierten Jahrhunderts aber gewann in den Kirchen und bald auch in den Pallästen das bisher vorzugsweise für Fussböden in Anwendung gebrachte Mosaik die Oberhand, und diesem Umstande allein verdanken wir es, dass eine Anzahl altchristlicher Gemälde ersten Ranges sich erhalten hat.

3. Das Mosaik, d. h. die Zusammensetzung von Steinen, Thonwürfeln und (später) Glasflüssen verschiedener Farben zu Ornamenten und figürlichen Darstellungen nach den Gesetzen der Malerei war eine Erfindung der prachtliebenden alexandrinischen Zeit, während welcher die Verschwendung in Formen und Stoffen die griechische Kunst zu trüben anfing. Als Schmuck der Fussböden begann das Mosaik (nach

*) S. in Augusti's „Beiträgen zur christlichen Kunstgesch." 1841, S. 147 u. f. den wichtigen Brief des Paulin von Nola. — Aehnliches in Pallästen; vgl. *Chron. salernitanum*, cap. 37, (Pertz. monum. T. V.) über die Inschriften des Paul Diaconus im Pallast von Salerno.

der gewöhnlichen Sage) mit täuschenden Nachahmungen lebloser, scheinbar am Boden liegender Gegenstände (Kehricht, Speisereste u. dgl.), schritt dann schnell zu grossen historischen Compositionen fort und hatte unter den ersten Kaisern die höchste technische Ausbildung und Verfeinerung erreicht; seitdem erst scheint es auch als Wandschmuck in Gebrauch gekommen zu sein.*) Im Geleit der römischen Herrschaft verbreitete es sich über die alte Welt, und wurde am Euphrat und am Atlas in derselben Weise ausgeführt wie in Brittannien. Der innere Uebelstand, dass solchen Bildern jeder unmittelbar geniale Zug fehlte, indem das Werk von Arbeitern nach Cartons fast maschinenmässig gefertigt wurde, schien der römischen Solidität genugsam durch die ewige Dauer aufgewogen. Die innern Bedingungen dieser Kunstgattung, das Zurückgehen auf möglichst einfache und grosse Formen, das Verzichten auf reiche, gedrängte Compositionen, die ge-

*) Wir gestehen, dass uns die Mittelglieder zwischen den kleinen Kabinetstücken in Mosaik, wie sie Pompeji und das kaiserliche Rom geliefert, und den auf einmal beginnenden riesenhaften Wandmosaiken der christlichen Zeit bis jetzt fehlen. Die Tempel, Thermen und Palläste der spätern Kaiser enthalten oder enthielten bis in die neuern Zeiten zahlreiche Wandmalereien, Stucco's und Bodenmosaiken, aber unseres Wissens keine Mosaiken an Decken und Wänden. Zwar sagt uns Plinius (XXXVI, 64) ausdrücklich, das Mosaik habe neuerlich vom Fussboden ausgehend auch die Gewölbe in Besitz genommen und werde seitdem von Glas gemacht; auch wisse man (Cap. 67) alle Farben darin auszudrücken und die Gattung sei jetzt für die Malerei so gefügig und geeignet als irgend eine. Allein die wenigen über das kleine Wandbild und den Fussboden hinausgehenden Beispiele sind rein ornamentistischer Art und ohne Figuren, (die vier Säulen aus Pompeji, die zwei Mosaikbrunnen ebenda, ein Grabdenkmal der Vigna Campana in Rom u. a. m.), während es doch sehr befremdend ist, dass weder an den Gewölben der Diocletiansthermen noch an jenen anderer Bauten dieser Zeit Spuren von Malereien höherer Gattung in diesem sonst so dauerhaftem Material sich gefunden haben. Fast möchte man glauben, die historische Mosaikmalerei im grössern Styl sei erst im Laufe des vierten Jahrhunderts und dann plötzlich in grosser Ausbreitung aufgekommen. Man beachte, dass Anastasius im Leben S. Silvesters, wo die prachtvollen Kirchenbauten Constantin's beschrieben und ihre kaum glaublichen Zierstücke aufgezählt werden, von Mosaiken gänzlich schweigt. (Allerdings widmet er ihnen auch sonst keine grosse Aufmerksamkeit.)

bieterisch verlangte Deutlichkeit des Ganzen, haben auf die gesammte Kunst seit Constantin einen maassgebenden Einfluss geübt.

4. Nicht als ob der Styl, auf welchen das Mosaik mit Nothwendigkeit allmälig hindrängt, gleich mit der Anwendung desselben an Wänden und Gewölben christlicher Kirchen auch in seiner Vollendung vorhanden gewesen wäre! Die ältesten christlichen Mosaiken, zugleich die einzigen, welche wir aus dem IV. Jahrhundert kennen, am Tonnengewölbe des Umganges von Santa Costanza bei Rom*), gehören noch wesentlich der Ornamentik des Alterthums an und ihre Genien zwischen Weinranken auf weissem Grunde stehen parallel mit jener ähnlichen Darstellung in den Katakomben des
5. h. Calixtus**). Aber auch die historische Mosaikmalerei versuchte sich noch im fünften Jahrhundert auf Pfaden, die sie bald darauf für immer verlassen hat. Abgesehen von den sich anfänglich häufiger zeigenden altchristlichen Symbolen und alttestamentlichen Vorbildern, welche später sehr zurücktraten, wagt sie sich damals noch auf das Gebiet bewegter historischer Composition, und erst allmälig verengert sich der Kreis ihrer Darstellungen auf einige wenige, die Anordnung derselben auf die strengste Symmetrie, die Auffassungsweise der einzelnen Gestalten aber auf das ruhig Statuarische. Da es indess hier wesentlich auf die Uebergänge im Styl ankommt, so werden wir chronologisch verfahren und die Veränderungen in den Gegenständen beiläufig andeuten. Die glücklicher Weise meist feststehenden Daten erleichtern diese
6. Anordnung. — Dass wir hier wie in der spätern heidnischen

*) Erbaut entweder unter Constantin als Baptisterium der benachbarten Kirche S. Agnese, oder bald nach ihm, als Grabkapelle seiner beiden Töchter (so Platner). Die aus dem Inhalt der Mosaiken entnommene Annahme eines Bacchustempels ist jetzt aufgegeben.

**) Wenn man aus einem so vereinzelten Denkmal einen allgemeinen Schluss ziehen dürfte, so möchten diese fast rein ornamentistischen Mosaiken von Santa Constanza es wahrscheinlich machen, dass die frühern römischen Deckenmosaiken, von welchen Plinius spricht, mehr nur decorativer Natur gewesen seien, wo sie überhaupt vorkamen.

Kunst nur äusserst wenige Künstlernamen vorfinden, hängt mit dem moralischen Zustande des damaligen Kunstwesens überhaupt zusammen. Wo der Sinn des Bestellers so sehr auf Darlegung des Luxus, auf künstlerische Verschwendung im Grossen angelegt ist, wie hier, wird der Ruhm des Künstlers immer vor der Pracht der stofflichen Ausführung zurücktreten, obwohl derjenige, welcher in einer Zeit wie das IV., V. Jahrhundert zum erstenmal z. B. den Typus des segnenden Christus feststellte, wie wir ihn etwa in SS. Cosma e Damiano finden werden, gar wohl die Unsterblichkeit verdient hätte.

Es liegt in der Natur der Sache, dass aus den kirch- 7.
lichen Mosaiken, nachdem sich ihr Styl vollständig entwickelt hatte, ein ganz anderer Geist spricht, als aus den Gruftbildern. Wir haben es jetzt nicht mehr mit den an verborgener Stätte entstandenen Werken einer verfolgten Gemeinde zu thun, welche sich mit dem auch flüchtig ausgeführten Symbol um seines innern Sinnes willen zufrieden giebt und sich überdiess vor unmittelbarer Darstellung des Heiligsten scheut, sondern mit den prunkvollen Siegeszeichen einer triumphirenden Kirche, welche über jene theologische Scheu hinaus ist und statt der Vorbedeutung und Verheissung jetzt die Erfüllung dargestellt haben will. Die Ausführung ist die grossartigste, die Technik die kostbarste. Freilich ist man wieder um ein Jahrhundert weiter von der Blüthezeit der alten Kunst entfernt, ohne noch ein wesentlich neues Prinzip der Darstellung gefunden zu haben, allein der antike Geist ist noch mächtig genug, um die neuen Gestalten und Gegenstände mit Würde, hie und da selbst mit Majestät zu erfüllen.

§. 10. Die meisten und wichtigsten Mosaiken des fünf- 1.
ten und der folgenden Jahrhunderte finden sich in den Kirchen von Rom und Ravenna*). In Rom gestaltete sich

*) Vollständige Sammlung, auch von seither verloren gegangenen Denkmälern: *Ciampini: Vetera monumenta, in quibus praecipua musiva opera illustrantur*, *Roma* 1747. (Die Abbildungen leider so

das durch die Kaiser und durch fromme Vermächtnisse überaus reich dotirte Bisthum mehr und mehr zum Centrum der Hierarchie; in Ravenna residirten die letzten Mitglieder des theodosischen Kaiserhauses, dann mehrere ostgothische Könige, und neben und nach ihnen ein orthodoxer Erzbischof, dessen Macht und Würde dem Papstthum lange Zeit nicht viel nachstand. Die Malerei tritt hier wieder in einen innigen Bund mit der Architektur und lässt sich von dieser nicht bloss in der äussern Anordnung, sondern auch im Gedanken mannigfach bestimmen. In den meist runden oder vieleckigen Baptisterien (d. h. Taufkapellen), wo der Schmuck hauptsächlich der Kuppel galt, ergab sich als Hauptbild von selbst die Taufe Christi, um welche etwa die Gestalten der Apostel einen äussern Kreis bilden. In den wenigen grössern Kuppelkirchen mit Umgängen sind die Mosaiken meist nicht mehr vorhanden, doch dürfen wir auf eine gewiss grossartig ausge-
2. dachte Gesammtcomposition schliessen. Dazu berechtigt uns die Anordnung der Mosaiken in den noch einigermaassen vollständig vorhandenen Basiliken. Diese im Abendland vorherrschend gewordene Bauform — ein Langgebäude von drei oder fünf Schiffen, durch Säulenreihen getrennt, das Mittelschiff höher als die übrigen, schliessend mit einer oder drei Nischen an der Hinterwand, vor welchen sich hie und da ein Querschiff hindurchzieht — bot für die Malerei eine Abstufung von Flächen dar, welche je nach ihrer Beziehung und örtlichen Nähe zum Altar (dieser stand zunächst vor der Nische des Mittelschiffs) etwa folgende, in vielen Fällen wiederkehrende malerische Ausschmückung erhielten.

3. Der Hauptnische hinter dem Altar blieb, als dem feierlichsten Theile des Ganzen, in der Regel die kolossale Gestalt des stehenden oder thronenden Christus aufbehalten, zu

willkührlich ungenau, dass auf den Styl nirgends zu schliessen ist.) Joh. Georg Müller: die bildlichen Darstellungen im Sanctuarium der christlichen Kirchen vom 5. bis 14. Jahrh. Trier 1835. — A. F. v. Quast: die altchristl. Bauwerke von Ravenna, Berlin 1842. — (Dr. E. Braun giebt gegenwärtig die Mosaiken von Rom in trefflichen Abbildungen heraus.)

dessen Seiten die Apostel oder die Heiligen und Stifter der betreffenden Kirche ihren Platz fanden; später tritt neben oder statt Christus auch Maria auf. Ueber der Hauptfigur erscheint gewöhnlich eine Hand aus Wolken, die eine Krone hält: ein Sinnbild der Allmacht des Vaters, dessen Darstellung in Menschengestalt man damals nicht mehr wagen mochte, nachdem noch die constantinische Zeit an Sarkophagen wenigstens den Weltschöpfer abgebildet hatte. — Darunter, auf einem schmalen Streifen, steht das Lamm der Offenbarung mit zwölf andern Schafen, welche zu beiden Seiten aus den Thoren von Jerusalem und Bethlehem heranschreiten; ein Symbol der zwölf Jünger, oder auch der Gläubigen überhaupt. — Ueber und zu den Seiten des Bogens, welcher die Nische schliesst, sieht man in der Regel verschiedene, aus der Apokalypse entnommene Darstellungen, die auf die Zukunft des Herrn hindeuten: in der Mitte häufig das Lamm oder das Buch mit den sieben Siegeln auf dem Throne, daneben die Symbole der Evangelisten, die sieben Leuchter, die vierundzwanzig Aeltesten, welche ihre Arme anbetend zu dem Lamme emporstrecken. — Bei den grössern Basiliken, wo ein Querschiff vor jener Altarnische angeordnet ist, wird dasselbe durch einen grossen Bogen (Triumphbogen genannt) von dem Mittelschiffe getrennt; in diesem Falle befanden sich jene apokalyptischen Darstellungen insgemein, wie es scheint, an dem Triumphbogen. — Ausserdem blieben die Obermauern des Mittelschiffes und die Bogenfüllungen über dessen Säulen in grössern und prachtvollern Basiliken gewiss selten ohne Schmuck, allein es sind uns nur so wenige Beispiele davon erhalten, dass wir nicht leicht einen durchschnittlichen Schluss ziehen können, nämlich blos eine Reihe alttestamentlicher Scenen, ein doppelter Festzug von Heiligen und Märtyrern, Reihen von Porträtköpfen der Päpste, und in den Bogenfüllungen eine Menge altchristlicher Symbole. — Wenn 4.
in dieser Anordnung ein innerer Fortschritt, eine Steigerung beabsichtigt war, so mag man die Mosaiken des Mittelschiffes als einen Ausdruck der kämpfenden Kirche oder als Inbegriff der Verheissung, die des Triumphbogens oder Nischenbogens

als Andeutung der Zukunft des Herrn, die der Nische endlich als die Darstellung seiner Glorie, seiner ewigen Herrlichkeit betrachten, obschon man damit im einzelnen Falle nicht immer durchkommen wird, indem besonders die Nische meist eben nur die Beziehung Christi zu den Namensheiligen und Stiftern der betreffenden Kirche darstellt. Von den Passionsdarstellungen, welche im Mittelalter den Hauptaltar einnahmen, ist hier noch keine Spur, weil sie der Kunst noch nicht zusagten, und weil man überhaupt nicht sowohl eine epische Darstellung der Geschichte Christi, als einen möglichst vielseitigen Ausdruck der Idee der Kirche suchte. (Desshalb die Märtyrer, die Heiligen, die apokalyptischen Sinnbilder, die Aeltesten, die Lämmer, und am Ende in der Hauptnische selbst die Gründer der betreffenden Kirche.) Die Symmetrie, welche hier überall zu Tage tritt und seitdem der religiösen Kunst bis an's Ende des Mittelalters treu geblieben ist, dürfen wir desshalb noch nicht als ein christliches Kunstprincip geltend machen, da sie der monumentalen, mit der Architektur verbündeten Malerei von selbst zu allen Zeiten anhing. Allerdings haben aber die heiligen Zahlen der biblischen Geschichte: 3, 4, 12, 24 u. s. w., und später der Parallelismus alttestamentlicher und neutestamentlicher Darstellungen viel zu ihrer Ausbildung beigetragen.

§. 11. Das älteste uns bekannte Mosaikwerk des fünften Jahrh., die innere Dekoration des Baptisteriums beim Dom von Ravenna, ist in Betreff der Figuren wie der Verzierung eins der allervorzüglichsten in seiner Art. Das Gebäude ist achtseitig und wölbt sich oben rund zu einer Kuppel zusammen. Eine doppelte Bogenstellung bekleidet die Wände; in den Füllungen der untern sind zwischen herrlichen Goldarabesken auf blauem Grunde acht Propheten dargestellt, welche in der ganzen Auffassung, vorzüglich in den Gewandmotiven sich von spätern antiken Werken nicht unterscheiden; bei einer kecken und flüchtigen Ausführung ist die Schattirung noch ziemlich vollständig durchgeführt. Die obere Ordnung hat zwischen reichem architektonischem Schmuck statt der Mosaiken Stuccoreliefs

(männliche und weibliche Heilige und drüber Widder, Pfauen, Seepferde, Hirsche und Greife), meist weiss auf rothgelbem oder grauem Grunde. Dann folgt mit dem Beginn der Kuppel, wiederum in Mosaik, ein reicher Kranz von 4 Altären mit offenen Büchern (Evangelien), 4 Thronen mit Kreuzen, 8 Bischofsstühlen unter Muschelnischen und 8 zierlichen Gartenlauben (Gräbern?), welche symmetrisch unter einander vertheilt und durch eine schöne, fast noch pompejanisch gedachte Architektur eingefasst sind. Innerhalb dieses Kreises befinden sich die Hauptdarstellungen: rings die 12 Apostel in kolossaler Grösse, und in der Mitte als Rundbild die Taufe Christi. Die Apostel erscheinen auf grünem Boden und blauem Hintergrund, unter einer weissen, goldverzierten, das Mittelrund umgebenden Draperie, getrennt durch goldene, aufsteigende Akanthuspflanzen. Ihre Gewänder sind grossentheils von Goldstoff; Kronen in den Händen tragend schreiten sie in ungezwungenem Rhythmus würdevoll daher, in schönstem Gegensatze zu der starren Regungslosigkeit späterer Mosaiken. Die Köpfe sind, wie in manchen Katakombenbildern, etwas klein und dabei keineswegs jugendlich ideal und allgemein, sondern lebendig individuell, ja von derjenigen spätrömischen Hässlichkeit, welche sich in den Porträts jener Zeit oft geltend macht. Trotz der schreitenden Bewegung sind sie nicht im Profil, sondern en face dargestellt, und zwar in einem sonst so vorzüglichen Werke gewiss noch nicht aus Unbeholfenheit, sondern weil der Gläubige möglichst wenig von dem heiligen Antlitz verlieren sollte. In Ermangelung eines festen Aposteltypus, dessen Anfänge sich höchstens in der Gestalt des heil. Petrus zeigen (ein Greisenkopf, doch noch ohne Glatze), sind sie durch Beischriften kenntlich gemacht. Herrlich sind insbesondere die Motive und die Ausführung der Gewänder, welche in ihrem weichen Schwung, in ihren grossartigen Massen an die besten römischen Arbeiten erinnern. Wie bei antiken Victorien erscheinen sie von unten her angeweht und gleichsam von überirdischem Sturmwinde bewegt. — In dem Mittelbilde, der Taufe Christi, 2.
ist das Nackte noch gut und ungezwungen; durch das Wasser

hindurch sieht man auch den untern Theil des Körpers Christi, eine Darstellungsweise, die bis tief in's Mittelalter hinein im Gebrauche blieb, wahrscheinlich weil man sich vor einer unvollständigen Darstellung der Gestalt des Erlösers scheute — wenigstens ist bei andern Figuren, wo diese Rücksicht wegfiel, der im Wasser stehende Theil in der Regel unsichtbar. Christus mit seinen langen gescheitelten Haaren entspricht ungefähr dem oben beschriebenen Katakombentypus. Das Ganze ist noch so ziemlich im Geiste eines antiken Mythus gehalten und einfach, ohne Nimbus und Glorien, vorgetragen, nur dass ein Kreuz zwischen Christus und dem Täufer steht. Der Jordan als Flussgott mit Schilfblättern taucht links aus dem Wasser hervor und reicht ein Tuch zum Trocknen dar; mit den Engeln, welche in spätern Darstellungen diesen Dienst versehen, ist jene Zeit noch sehr sparsam. — Die ornamentistische Gesammtwirkung des Baptisteriums, die Anordnung der Gestalten im Raume, und der feine Farbensinn lassen uns, beiläufig gesagt, errathen, welche Fülle von echter Pracht und Schönheit mit den Prunkräumen des späteren kaiserlichen Roms untergegangen sein muss.

1. §. 12. Von ganz anderer Art sind die zwischen 432 und 440 ausgeführten, jetzt stark restaurirten Mosaiken des Mittelschiffes und Triumphbogens von Santa Maria Maggiore in Rom. An den Obermauern des Mittelschiffes sind in 31 Bildern (die verlorenen abgerechnet) Begebenheiten des alten Testamentes aus der Patriarchenzeit und aus der Geschichte des Moses und Jŏsua in kleinem Massstabe dargestellt; am Triumphbogen aber, zu beiden Seiten des apokalyptischen Thrones, der Apostel Petrus und Paulus und der Sinnbilder der Evangelisten, sieht man in mehrern Reihen übereinander Scenen aus der Geschichte Christi, von der Verkündigung bis zur Enthauptung Johannis, so dass auch hier noch die Passion ausgeschlossen ist. (Bei der Anbetung der Weisen sitzt das Christuskind allein auf dem Throne, während seine Mutter unter den Zuschauern steht). Unten, zu beiden Seiten des Bogens, die Gläubigen unter dem Bilde

von Lämmern bei den Städten Jerusalem und Bethlehem. Die historische Composition ist hier überall noch eine völlig freie und unterscheidet sich im Princip durchaus nicht von der antiken Darstellungsweise, wenn auch in der Ausführung sich das zunehmende Unvermögen durch Mangel an Haltung und Zeichnung, durch ungeschickte Bewegung und ein mühsames Zusammendrängen der Gestalten kund giebt. Die Tracht, zumal der Krieger, ist noch altrömisch, und in einzelnen Gestalten, besonders am Triumphbogen, von trefflichem Styl, obschon diesem die Kleinheit des Massstabes bei dieser Technik immer Eintrag thut. Umrisse und Schatten sind derb und stark bezeichnet.

Gleichzeitig, jedenfalls vor 450, ist der reiche Schmuck der Grabkapelle der Kaiserin Galla Placidia in Ravenna*) ausgeführt, das einzige Gebäude dieser Zeit, welches mit allen Mosaiken erhalten ist und somit allein eine Idee geben kann von der Gesammtverzierung damaliger Prachträume. Die Kapelle (gewöhnlich als Kirche San Nazaro e Celso benannt) ist in Form eines Kreuzes erbaut, dessen Mitte ein erhöhter, vierseitiger, in Gestalt eines Kuppelsegmentes zugewölbter Ueberbau einnimmt; Schiff und Kreuzarme sind mit Tonnengewölben gedeckt. Die untern Wände waren ehemals mit Marmorplatten bekleidet; vom Gesimse an aufwärts beginnt die Mosaicirung, meist mit Gold auf einem dunkelblauem Grunde, der das Ganze auf wohlthuende Weise zusammenhält. An den Gewölben sind es Ornamente, die allerdings von der ursprünglichen, organischen Bedeutung viel weiter entfernt erscheinen als diejenigen aus guter antiker Zeit, an freier Eleganz aber zum Vortrefflichsten in ihrer Art gehören. In den Lunetten am Ende der Kreuzarme schreiten zwischen grüngoldnen Arabesken auf blauem Grunde goldene Hirsche auf einen Wasserquell zu — ein Sinnbild des bekehrten Heidenthums; in der Lunette des Langschiffes über dem Eingang sehen wir noch einmal den 2.

*) S. die vortrefflichen Abbildungen in Farbendruck bei v. Quast, a. a. O.

sehr jugendlichen guten Hirten zwischen seinen Schafen sitzend; in der Hauptlunette über dem Altar aber ist Christus in ganzer Figur mit der Siegesfahne abgebildet, wie er die Schriften der Ketzer (oder auch der Philosophen) auf einem Roste verbrennt. An den vier Wänden des Oberbaues sind je zwei Apostel ohne besondere Attribute und zwischen ihnen Tauben, aus Schalen nippend, angebracht, in der Kuppel endlich zwischen grossen Sternen ein reichgeschmücktes Kreuz und die Symbole der Evangelisten. Im Ganzen scheint die Zusammenstellung der Symbole und der historischen Figuren keinen consequent durchgeführten Hauptgedanken zu verrathen, auch sind die Figuren mit Ausnahme des guten Hirten *) von untergeordnetem Werthe, allein unvergleichlich
3. ist der dekorative Zusammenklang des Ganzen. Schon desshalb dürfen wir auch den Verlust der sehr umfangreichen Mosaiken der Kirche San Giovanni Evangelista beklagen, welche ebenfalls von Galla Placidia in Ravenna erbaut worden war. Auch ein anderes wahrscheinlich gleichzeitiges Werk, die eine Schlussnische der Vorhalle am Baptisterium des Laterans in Rom (aus der Zeit Sixtus III., 432—440?); giebt uns einen hohen Begriff von dem dekorativen Sinn, welcher dem sonst schon so gesunkenen Zeitalter eigen war. Die Halbkuppel der Nische ist mit den schönsten grüngoldenen Blumenranken auf dunkelblauem Grunde ausgefüllt, über welchen in einem Halbkreis das Lamm Gottes zwischen vier Tauben steht.

4. Die Zeit Papst Leo's des Grossen (440—462) wird durch ein grandioses Werk bezeichnet, dessen Erfindung vielleicht jenem bedeutenden Manne angehört, und welches für die Folge ein bestimmendes Muster geworden ist: die vordern Mosaiken des Triumphbogens von San Paolo fuori le mura bei Rom, welche sich bei dem unglücklichen Brande im Jahre 1823 einigermassen erhalten haben und jetzt in der Reparatur begriffen sind. In einem doppelten

*) v. Quast a. a. O. schlägt den Kunstwerth desselben wohl etwas zu hoch an.

Nimbus (von 15 Fuss Durchmesser), von Strahlen umflossen
leuchtet in der Mitte das riesige Brustbild Christi, die Rechte
segnend erhoben, in der Linken den Scepterstab. Ein fein-
gefaltetes Oberkleid von dünnem Stoff umfliesst die Schul-
tern; die Gestalt ist streng, aber gross und herrlich gedacht,
die Brauen über den weitgeöffneten Augen in schöngewölb-
tem Halbkreis, die Nase in grader griechischer Linie geführt,
der vom Bart ganz freigelassene Mund in mildem Ernst ge-
schlossen, Haar und Bart gespalten. In kleinerm Massstabe
schweben ganz oben in Wolken die vier Flügelthiere mit
den Evangelienbüchern, tiefer senken zwei Engel (vielleicht
eines der frühsten Beispiele der Engeldarstellung) ihre Stäbe
vor dem Erlöser, denen zu beiden Seiten die 24 Aeltesten
der Apokalypse gebeugt ihre Kronen niederlegen; die rechts
barhaupt, die andern verhüllt, weil das alte Testament (die
Propheten), nur durch einen Schleier, das neue aber (die
Apostel) von Angesicht zu Angesicht schauen durften. Unter
ihnen endlich, wo neben dem Bogen nur noch eine schmale
Fläche übrig bleibt, erscheint links Paulus mit dem Schwert,
rechts Petrus mit dem Schlüssel, beide hier durch das ge-
scheitelte Haar dem Christustypus etwas angenähert, beide in
bewegter Haltung, wie in Verkündigung des Evangeliums
begriffen.*) — Wie ein Hymnus klingen hier die Huldigungen 5.
der alten und neuen Zeit, der Evangelisten und der grossen
Glaubensboten zusammen, und wer dazu erwägt, dass ehe-
mals den Mauern des Hauptschiffes entlang die Geschichte
Christi und der Kirche, dargestellt durch biblische Scenen,
Heilige, Märtyrer und Brustbilder der Päpste, den Blick auf
die grosse Darstellung des Triumphbogens vorbereitete und
hinleitete, der wird schwer begreifen, wie das Mosaik der
grossen hintern Nische im Gedanken und in den einzelnen
Intentionen diese Mosaiken des Schiffes noch überbieten soll.
Diess ist auch weder beabsichtigt gewesen, noch gelungen,
wenn wir wenigstens annehmen, dass der Inhalt des jetzigen,

*) Wir entnehmen diese Beschreibung der Mosaiken von S. Paul aus Kinkel, a. a. O., S. 215.

aus dem XIII. Jahrhundert stammenden Mosaiks dieser Nische — Christus zwischen Petrus, Paulus, Lucas und Andreas — auch der des ursprünglich an dieser Stelle befindlichen gewesen sei, so ist unläugbar nicht nur der grössere poetische und symbolische Reichthum überhaupt, sondern auch die vielseitigere und gewaltigere Darstellung der Herrlichkeit Christi auf der Seite des Triumphbogens; eine Wahrnehmung, die sich uns noch mehrfach darbieten wird. Von nun an wird es nämlich Sitte, am Triumphbogen oder am Bogen über der Hauptnische zu beiden Seiten eines Lammes auf dem Throne, oder eines Brustbildes Christi apokalyptische Sinnbilder, Schaaren von Engeln, Aposteln, Heiligen und Aeltesten zu häufen, während die Nische sich mit wenigen statuarischen Gestalten sich begnügen muss, welche grade nur auf die betreffende Kirche Bezug haben, nämlich die Namensheiligen derselben, die Donatoren und in der Mitte Christus.

6. Das Mosaik von S. Paul deutet uns übrigens in mehr als einer Beziehung einen nicht unwichtigen Uebergangspunkt an. Die Sinnesweise der alten Kunst klingt hier schon nur noch aus der Ferne nach; der Erlöser, zu dessen halbidealer Darstellung jenes Bildniss der Calixtusgruft noch der nackten Brust bedurft hatte, erscheint hier bis an den Hals bekleidet*). Die Stelle der nackten Kindergenien nehmen jetzt in ganz veränderter Bedeutung die Engel ein, hohe jugendliche Gestalten mit Flügeln, vollständig bekleidet und bisweilen durch Stäbe als Herolde Gottes bezeichnet. Die frühere christliche Symbolik mit der idyllischen Scenerie des guten Hirten und dem heitern dekorativen Spiel weinbereitender Genien u. s. w. hat Abschied von uns genommen und das phantastische, mythisirende Element, welches jede religiöse Kunst zu begleiten

*) Man kann hier an übertriebene Decenz und an künstlerisches Unvermögen in Betreff des Nackten denken; wesentlicher aber hat ohne Zweifel die Absicht gewirkt, die Gestalt nicht mehr halbmythisch, götterähnlich, sondern historisch-wirklich zu geben. Daniel und Jonas, welche bei den Katakombenmalern noch meist nackt auftreten, als mythologische Vertreter Christi, erhalten später, wo es sich um ihre eigene, historische Darstellung handelt, ebenfalls ihre Bekleidung.

pflegt und seinen Ausdruck bald in Symbolen bald in unmittelbaren Darstellungen sucht, hat sich der schon seit dem ersten christlichen Jahrhundert mit Begeisterung gelesenen, vielverbreiteten Offenbarung Johannis bemächtigt. Wie aber in der Geschichte Christi die Momente der Allmacht, nicht die des Leidens dargestellt werden, so sind es bei der Apokalypse noch nicht die Gestalten des Abgrundes, sondern die Sinnbilder der Verherrlichung Christi und seiner Gemeinde, denn noch stehen wir einer jungen Kirche gegenüber, welche vor allem die Glorie ihres Herrn dargestellt wissen will, und einer zwar abgelebten und gesunkenen Kunst, welche aber aus ihren schönen Tagen noch Kraft und Würde genug besitzt, um sich von dem Ungeheuerlichen und Formlosen fern zu halten.

§. 13. Ueber die schlimmsten Zeiten vom Untergange 1.
des weströmischen Reiches bis auf den grossen Theodorich scheint die Kunst stille gestanden zu haben, ohne jedoch desshalb Rückschritte zu machen. Die meisten Mosaiken des sechsten Jahrhunderts stehen hinter denjenigen des fünften in der Auffassung nur ganz unmerklich und in der glanzvollen Technik gar nicht zurück; den Hauptunterschied dürfte man wohl in einer zunehmenden Leblosigkeit des noch immer prachtvollen Ornamentes und in einer etwas veränderten Behandlung der Farbenverhältnisse, der Modellirung und der Schattengebung finden.

Wir eröffnen diese neue Reihe mit dem schönsten Mo- 2.
saik des altchristlichen Roms, demjenigen von SS. Cosma e Damiano am Forum (526 – 530). Ueber dem Bogen der (ziemlich grossen) Hauptnische sieht man zu beiden Seiten des Lammes vier Engel von ausgezeichnetem, doch schon etwas strengem Styl, und weiterhin apokalyptische Sinnbilder; die 24 Aeltesten sind bis auf wenige Spuren durch eine moderne Vermauerung verloren gegangen. Eine gedämpfte, vielleicht aber nur durch das Alter unscheinbar gewordene Goldfläche mit rothen und blauen Wölkchen bildet den Hintergrund, während früher und noch einige Zeit später wenig-

3. stens in Rom der blaue Grund vorherrscht. — In der Nische selbst auf dunkelblauem Grunde zwischen bunten goldrandigen Wolken schwebt in kolossaler Grösse Christus, die Rechte redend oder segnend erhoben, in der Linken eine Schriftrolle, über ihm die Hand als Symbol des ewigen Vaters. Unten zu beiden Seiten führen ihm Petrus und Paulus die hh. Cosmas und Damian mit Kronen in den Händen zu, auf welche rechts der heil. Theodor, links der Gründer der Kirche, Papst Felix IV. (eine leider ganz erneuerte Figur) folgt. Zwei goldglitzernde Palmen, auf deren einer das Symbol der Unsterblichkeit, der Phönix mit sternförmigem Nimbus erscheint, schliessen das Bild auf den Seiten; unten ist durch ebenfalls goldschimmernde Wasserpflanzen der Jordan angedeutet. Der Christus darf wohl als eine der wunderbarsten Gestalten mittelalterlicher Kunst bezeichnet werden; Antlitz, Stellung und Gewandung geben ihm einen Ausdruck ruhiger Majestät, der sich später viele Jahrhunderte lang nicht mehr mit solcher Schönheit und Freiheit wiederfindet; besonders ordnet sich die Gewandung in herrlichen Linien, und nur in ihrer etwas überzierlichen Detaillirung zeigt sich ein weiteres Abgehen von dem antiken Styl. Die Heiligen stehen noch nicht starr und parallel neben einander, sondern schreiten heran, und zwar so, dass ihre Gestalten sich etwas verschieben, doch liegt in ihrem Schritt bereits etwas Unbeholfenes und Lebloses. Petrus und Paulus tragen das gewohnte Idealkostüm, Cosmas und Damian schon eine spätrömische Tracht, violette Mäntel in Goldstoff mit rothen Stickereien, von barbarisch-orientalischem Aussehen. Die meisten Gewandmotive sind sonst von grosser Schönheit, nur an Falten etwas zu reich; an den Lichtstellen ist durch eingesetzte Gold- u. a. Glanzstifte ein prächtiges Schillern hervorgebracht, welches die Gestalten kräftig aus dem dunkelblauen Grund hervorhebt; überhaupt offenbart sich hier noch ein Farbensinn, von welchem spätere Mosaiken auf Goldgrund keinen Begriff mehr geben. Die Köpfe sind mit Ausnahme der Hauptfigur individuell und lebendig, aber ohne besondere Tiefe des Ausdruckes und in der Physiognomie

schon etwas ältlich, doch von byzantinischer Starrheit noch weit entfernt; Petrus hat schon die Glatze, Paulus das kurze braune Haar und den dunkeln Bart, der ihn später kenntlich macht. Dass sie vorwärts, und nicht gegen Christum blicken, ist in ihrer besondern persönlichen Geltung als Heilige der Kirche, als Fürbitter begründet, deren ganzes Antlitz der andächtige Beschauer zu sehen wünschen musste. Unter dieser Hauptdarstellung sieht man auf Goldgrund das Lamm über einem Hügel mit den vier Paradiesesflüssen, und zu beiden Seiten die 12 Schafe, mit vielem Natursinn und ohne die heraldische, conventionelle Willkür ausgeführt, welche den Thierfiguren des spätern Mittelalters anhängt. — Das Ganze ist mit einer Sorgfalt gearbeitet, welche sich Abstufungen von 5, 6 Tönen nicht verdriessen lässt, um eine möglichst weiche Schattirung zu erhalten.

Trotz der hohen Vortrefflichkeit dieses Werkes können 4.
wir doch grade hier deutlich ahnen, nach welchen Seiten hin die Ausartung und Verarmung sich zuerst offenbarte. Vor Allem handelt es sich hier und in den folgenden Denkmälern um sehr wenig oder gar nicht bewegte Situationen. Die lebendige historische Composition im höhern Sinne hat mit den Mosaiken von Santa Maria Maggiore ihr letztes schon sehr mangelhaftes Denkmal hingestellt, und mit Ausnahme weniger, sich beständig wiederholender biblischer Szenen haben wir es fortan nur mit den ruhigen Glorienbildern der Hauptnischen und mit beinahe eben so regungslosen Ceremonienbildern zu thun. Auch die geringe schreitende Bewegung, welche anfangs noch den Schein organischen Lebens über die Gestalten verbreitet, hört im siebenten Jahrhundert auf; es beginnt die absolute statuarische Ruhe, und bald weiss der Künstler gar nicht mehr, nach welchen Gesetzen der Körper sich bewegt und wie er in der Bewegung aussieht. Nicht minder bezeichnend für eine tief im Abendroth stehende Kunst ist das zunehmende Altern der heiligen Gestalten, welche z. B. im SS. Cosma e Damiano schon als betagte Fünfziger erscheinen (mit Ausnahme Christi, der hier noch im reifen Mannesalter gebildet ist). Dass die christliche Ma-

lerei sie von Anfang an nicht als Ideale darzustellen wagte, sondern ihnen bildnissartig die Züge eines u. a. auch physisch gesunkenen Volkes verlieh, wurde oben bemerkt. So ziehen sich die Grenzen des Darstellbaren und des Darstellungsvermögens immer enger zusammen, und doch wird man noch jeden Augenblick inne, von welcher Kunst diese Werke der Nachklang sind. Schon die kolossale Grösse der Gestalten erweckt in dem Betrachtenden das Gefühl eines ehrfurchtvollen Schauers; die ideale Gewandung und die gesetzmässigen Linien, in welchen dieselbe gefaltet ist, geben den Eindruck einer höhern, von keiner Leidenschaft getrübten Natur. Die wenigen Bewegungen, welche der Maler noch auszudrücken vermag, dienen ihm als Träger grossartiger Intentionen: wenn Christus in der Linken die Evangelienrolle hält und die Rechte segnend erhebt, so bezeichnet diess seine heiligen Eigenschaften, denn er ist der Segnende, der Heiland; wenn die Apostel und Heiligen mit aufgehobenen Armen auf Christus hinweisen, so ist darin ihr Verhältniss zu ihm und ein Theil ihrer Bedeutung für die Gläubigen ausgedrückt. Allerdings fehlt dafür dem Antlitz, so individuell lebendig es hie und da noch sein mag, der Ausdruck einer momentanen Stimmung gänzlich und findet sich von da an erst im späten Mittelalter wieder, nachdem schon lange ein neues Ideal gewonnen war.

1. §. 14. In Ravenna ist aus der Ostgothenzeit kein Mosaik erhalten; auch das Bild des grossen Theodorich an der Fronte seines Pallastes, welches ihn zu Pferde, mit Panzer, Schild und Lanze zwischen den symbolischen Gestalten der Roma und der Ravenna darstellte, ist untergegangen wie die Wandbilder seines Pallastes zu Pavia. Erst um die Mitte des VI. Jahrhunderts beginnen wiederum die Denkmäler der dortigen Mosaikmalerei, allerdings also nach der Einnahme von Ravenna durch die Byzantiner (Ende 539), allein ohne dass man desshalb, wie wir sehen werden, schon jetzt den Ausdruck „byzantinisch" gebrauchen könnte. Es ist vielmehr derselbe spätrömische Styl wie in den bisher betrachteten Werken und wir haben durchaus keinen Grund zu vermu-

then, dass die Künstler Oströmer und nicht Abendländer gewesen seien.*)

Von zweifelhaftem Alter sind die Mosaiken in S. Maria 2.
in Cosmedin, dem Baptisterium der Arianer, dessen Decoration jedoch fast zuverlässig erst der Zeit der orthodoxen byzantinischen Herrschaft, vermuthlich der Mitte des Jahrhunderts angehört. Wir sehen eine freie Nachahmung der Kuppelmosaiken des ältern Baptisteriums der Orthodoxen; um ein Rundbild mit der Taufe Christi herum sind wie dort die zwölf Apostel, Kronen in den Händen tragend, im Kreise angeordnet, nur dass ihre Reihe gegen Osten hin durch einen goldenen Thron mit einem Kreuze unterbrochen ist. Sie schreiten nicht mehr, sondern stehen ruhig da, aber noch ohne Starrheit; ihre Köpfe sind etwas gleichförmiger gebildet als dort; in den Gewändern aber zeigen sich schon starre Linien, unmotivirte Brüche und Falten und ein Zusammenrücken des Schattens wie des Lichtes auf eine scharfe Stelle. Das Sinken des dekorativen Sinnes zeigt sich ausser der unangenehmen Unterbrechung der Reihe durch den Thron, auch darin, dass an die Stelle jener zierlichen Akanthuspflanzen zwischen den einzelnen Gestalten schwere Palmen getreten sind. In dem Rundbilde ist der nackte Christus etwas steifer, Johannes ganz wie im Baptisterium der Orthodoxen gebildet; dagegen ist hier der Jordan als eine dritte Hauptperson dargestellt, mit nacktem Oberleibe und grünem Untergewande, Locken und Bart lang und weiss, auf dem Haupte zwei rothe, mondförmige Hörnchen, in der Hand ein Schilfrohr, neben sich einen Krug. Am wenigsten hat sich die Zeichnung und Modellirung des Fleisches geändert, während die Gesammtausführung etwas roher und die Motive theilweise unfreier geworden sind.

*) Didron (*manuel d'iconographie chrétienne*, *Paris* 1845. Einl. S. 46) in seiner byzantinischen Begeisterung führt zwar auch die Mosaiken von S. Vitale auf die Byzantiner, und zwar speciell auf die Schule des Berges Athos zurück, begründet aber diese höchst gewagte Ansicht mit keinem Worte.

1. §. 15. Im Jahre 545 wurde die Kirche San Michele
in Affricisco eingeweiht, deren schöne Mosaiken (der
triumphirende Erlöser zwischen Engeln und Erzengeln, in
der Nische und dann am Nischenbogen wiederholt) neulich
abgenommen und an die preussische Regierung verkauft wor-
2. den sind. — Zwei Jahre später, A. 547, erfolgte die Ein-
weihung der berühmten Kirche San Vitale, deren Mosaiken
sonach kurz vorher vollendet sein mögen. Leider ist uns nur
der Schmuck der Hauptnische und des davor befindlichen,
gewölbten viereckigen Raumes erhalten, welche sich auf die
Stiftung und Weihung der Kirche und auf das Opfer des
Abendmahls beziehen. Goldgrund und blauer Grund theilen
sich hier schon in die Darstellung, indem jener sich auf die
Nische und auf zwei von den vier Abtheilungen des vordern
Gewölbes beschränkt. In der Halbkuppel der Nische sieht
man einen noch sehr jugendlichen Christus auf der Weltkugel
thronend; zu seinen Seiten zwei Engel, S. Vitalis (als Hei-
liger der Kirche), und der Bischof Ecclesius (als Gründer
derselben), ein Kirchenmodell darbringend; unten auf einer
grünen Wiese fliessen die vier Paradiesesströme; der goldene
Hintergrund ist von rothblauen Wölkchen durchzogen. Es
sind würdige, edle Gestalten, besonders Christus, dessen
ideale jugendliche Darstellung von da an kaum mehr vor-
kömmt. In der Gewandung zeigt sich schon viel Conven-
tionelles, zumal in der Art des Schattirens, doch überwiegt
3. noch die Wahrheit bei weitem. An der untern cylindrischen
Nischenwand befinden sich zwei grosse Ceremoniendarstel-
lungen auf Goldgrund, welche schon als beinahe einzige er-
haltene Denkmäler höherer Profanmalerei aus jener Zeit von
hohem Werthe und als Costümbilder vollends unschätzbar
sind. Rechts sehen wir das Verhältniss des Kaisers Justi-
nian zur ravennatischen Kirche in lebensgrossen Figuren
dargestellt. In höchstem Putz, mit purpurnem, golddurch-
wirktem Mantel angethan, schwer belastet mit dem Diadem
und einer wahrhaft ungeheuern Mantelagraffe, schreitet Ju-
stinian einher, kostbare Geschenke in den Händen, das regel-
mässige, aber hochmüthig aufgedunsene, gemeine Gesicht mit

den seitwärts heraufgezogenen Augbraunen vorwärts gewandt. Ihm folgen vornehme Hofleute, ohne Zweifel ebenfalls Porträts, und nächst ihnen die sehr kenntlichen, blonden germanischen Leibwachen mit Speer und Schild. Erzbischof Maximian mit seinem Klerus kommt dem Kaiser entgegen; auch er mit seiner Glatze und den pathetisch zugedrückten Schlitzaugen ist ein Charakterbild für jene Zeit. Links, gegenüber, ist die Kaiserin Theodora, umgeben von prachtvoll geschmückten Hofdamen und Eunuchen, auf ihrem Kirchgang abgebildet; sie trägt ebenfalls den dunkelvioletten (purpurnen) Kaisermantel; von ihrem barocken Diadem hängt eine ganze Cascade von Perlen und Juwelen herab, und dient als Rahmen für ein blasses, schmales, höchst bedeutendes Gesicht, dessen grosse hohlliegende Augen, sammt dem kleinen, lüsternen Munde, die ganze Geschichte des ebenso klugen als herrschsüchtigen, wollüstigen und erbarmungslosen Weibes erzählen. Vor ihr öffnet ein Kämmerer einen reichgestickten Vorhang; man blickt in den Vorhof einer Kirche, der durch einen Reinigungsbrunnen angedeutet ist. Justinian und Theodora sind durch glänzende Nimben ausgezeichnet, eine Huldigung, welcher sich der damalige Künstler nicht entziehen konnte, während er im Uebrigen von Schmeicheln und Idealisiren offenbar nichts gewusst hat. — Von etwas geringerer 4.
Ausführung sind die Mosaiken des hohen viereckigen Raumes vor der Nische, welche dafür als alttestamentliche Symbole des Messopfers bedeutend und bezeichnend sind. Am Gewölbe zwischen grüngoldnem Rankenwerk auf blauem Grunde, und grünem auf Goldgrunde schweben vier Engel, antiken Victorien ähnlich, auf Weltkugeln; unter ihnen, in den vier Winkeln, vier Pfauen als Sinnbilder der Unsterblichkeit. An der Oberwand über der Nische halten zwei anmuthig schwebende Engel einen Schild mit dem Zeichen Christi; zu beiden Seiten prangen die ganz aus Juwelen erbauten Städte Jerusalem und Bethlehem; darüber Weinranken und Vögel auf blauem Grunde. An den beiden Seiten- 5.
wänden sind in eine schwer zu beschreibende architektonische Einfassung die schon erwähnten Darstellungen ver-

theilt.*) Zwei Halbrunde enthalten die Hauptsache: die blutigen und unblutigen Opfer des alten Bundes. Wir sehen Abraham, wie er den drei Jünglingen in weissen Gewändern die Speise hinausträgt in's Freie, wo sie unter einem noch kahlen, aber neu knospenden Baume am Tische sitzen, während Sarah unter der Hausthür lacht; wie dann Abraham im Begriffe steht, den nackt vor ihm knieenden Sohn zu opfern; wie Abel (eine treffliche, völlig antike Hirtengestalt) vor einer Balkenhütte sein blutiges Thieropfer emporhebt, während Melchisedek (durch seinen Nimbus als Vorbild Christi bezeichnet), aus einem Tempel in Form einer Basilica hervortretend, über Brod und Wein den Segen spricht. Dann erweitert sich der Bilderkreis zur Andeutung des alten Bundes überhaupt; Moses, als Vorbild Christi hier ganz jugendlich gefasst, tritt auf als Hirt bei seinen Schafen, dann seine Schuhe ausziehend vor dem flammenden Busche (ein gutes, lebendig durchgeführtes Motiv), endlich als Empfänger des Gesetzes auf dem Berge, indess unten das Volk harrt; Jesaias und Jeremias, Greise in weissen Gewändern, erscheinen lebendig bewegt vom Drang der Weissagung, und in ähnlichem begeistertem Gestus sieht man weiter aufwärts die sitzenden Evangelisten mit ihren Symbolen; Matthäus blickt zu seinem Engel auf wie zu einer Erscheinung. Oben schliessen schöne
6. Arabesken (Weinranken und Vögel) die Darstellung ab. Endlich enthält die vordere Archivolte gegen den Kuppelraum hin in 13 Medaillons zwischen zierlichen Arabesken auf blauem Grunde die Brustbilder Christi und der Apostel, individuelle, bildnissartige Köpfe, wovon indess mehrere einer spätern Restauration angehören möchten. — Die Ausführung ist im ganzen vordern Raume schon theilweise roh und oberflächlich, zumal in den Propheten und Evangelisten, und auch die Zeichnung steht hinter den Werken der Nische zurück, übertrifft aber noch bei weitem die Werke des folgenden Jahrhunderts. In den Thieren, z. B. dem Löwen des Marcus, zeigt sich noch ein gesunder Natursinn, ebenso in dem Baume

*) Einen Begriff davon giebt D'Agincourt, Malerei, Taf. XVI.

vor der Wohnung Abrahams. Mehrmals ist der landschaftliche Grund auffallender Weise sehr hoch genommen und besteht dann aus steilen, grünbewachsenen Felsenstufen; ein offenbarer Versuch, noch einmal in die äussere Wirklichkeit einzudringen. — Von den Mosaiken der Kuppel und der übrigen Theile der Kirche ist leider nichts mehr erhalten.

§. 16. Das zunächst folgende Denkmal, die (höchst 1.
wahrscheinlich) grossentheils 553–566 ausgeführten Mosaiken von San Apollinare nuovo, der vormaligen Hofbasilica des grossen Theodorich, ist wiederum einzig in seiner Art, obgleich die wichtigsten Theile, Nische und Triumphbogen, erneuert sind. Die Obermauern des Mittelschiffes prangen nämlich hier noch mit ihrem ganzen, überreichen Mosaikschmuck von den Bogen aufwärts bis zur Decke. Zwei gewaltige Friese zunächst über den Bogen enthalten lange Festzüge auf Goldgrund, die uns in dieser letzten Zeit antiker Kunst seltsam an jenen Panathenäenzug des athenischen Parthenon erinnern. Rechts sind es die Märtyrer und Bekenner; sie schreiten feierlich hervor aus der Stadt Ravenna, welche hier durch eine prachtvolle Nachbildung des ostgothischen Königspallastes mit seinen untern und obern Bogenhallen, mit Eckthürmen und Kuppeln angedeutet ist. Durch die Hauptpforte schaut glänzender Goldgrund heraus als Symbol der Herrschermacht; an den Wänden sieht man Siegesgöttinnen in bunter Gewandung; weisse, reich mit Blumen und Fransen besetzte Vorhänge zieren die untern Hallen. In langsamer, übrigens gut ausgedrückter Bewegung rückt der Zug vorwärts, eine Allee von Palmen entlang, welche die einzelnen Gestalten trennen. Alle tragen helle Gewänder und in den Händen Kronen; ihre Gesichtszüge gleichen sich durchgängig und sind (im Gegensatze z. B. zu den individuell durchgeführten Apostelbildern im ältern Baptisterium und noch in S. Vitale) auf wenige, allerdings noch ziemlich naturwahre, lebendige Linien reducirt; die Ausführung ist sorgfältig, auch in den Farbenübergängen. Am Ende des Zuges, als dessen Ziel, sieht man Christus auf dem Throne zwischen den vier Erzengeln, edle, gemessene Ge-

stalten, welche dem Nischenbilde in S. Vitale weder im Styl
2. noch in der Ausführung nachstehen. — Links (also auf derjenigen Seite der Kirche, welche ehemals den Frauen vorbehalten war) erblicken wir einen ganz ähnlich angeordneten Zug von Märtyrinnen und Bekennerinnen, ausgehend aus der durch Hafen und Festungswerke angedeuteten Vorstadt Classis; an der Spitze des Zuges die Anbetung der drei Könige. Auf einem Throne, von vier schönen Engeln mit Stäben umgeben, ist hier die Madonna, vielleicht zum erstenmal als Gegenstand der Verehrung, und zwar als reife Matrone mit segnend aufgehobener Rechten abgebildet, über dem Haupte einen Schleier, um dasselbe einen Nimbus. Auf ihrem Schoosse sitzt das schon herangewachsene, völlig bekleidete Christuskind, ebenfalls segnend. Von den Gestalten der drei Könige ist zwar ein grosser Theil restaurirt; doch erkennt man noch die lebendig ausgedrückte eilige Bewegung und den prachtvoll barbarischen Schmuck: reichgesäumte Wämser, kurze Seidenmäntel, Beinkleider aus Tigerfellen, hellfarbige Schuhe. Auch hier ist dieser letzte Theil des Wandfrieses am besten behandelt, ähnlich wie der gegenüber
3. stehende Christus. — Weiter hinauf, zwischen den Fenstern, sind einzelne Figuren von Aposteln und Heiligen in Nischen stehend dargestellt; die dunkle und schwere Schattirung ihrer weissen Gewänder und die starre und schroffe Auffassung deuten wohl auf eine etwas spätere Zeit, auf das VII. Jahrhundert hin. Ganz oben, über den Fenstern, sind in sehr kleinem Massstabe, jetzt kaum erkennbar, die Wunder Christi abgebildet.

4. Hier dürfen wir wohl die Mosaiken in der Kapelle des erzbischöflichen Pallastes zu Ravenna einreihen, welche zwar durch nicht zu verachtende geschichtliche Gründe*) ein höheres Alter in Anspruch zu nehmen scheinen,

*) v. Quast, a. a. O., S. 16, wo die Mitte des V. Jahrhunderts als Entstehungszeit angenommen wird, hauptsächlich weil ein Monogramm: „Petrus“ auf den damals lebenden Erzbischof Petrus chrysologus zu beziehen sei. Wir möchten eher den Erzbischof Petrus IV., 569 bis 574, vorschlagen. — Die Chronologie der Mosaiken überhaupt

dem Styl nach jedoch eher an die Zeit nach der Mitte des VI. Jahrhunderts erinnern. Die Kapelle besteht aus einem Kuppelgewölbe über vier Rundbogen, deren untere Fläche (Goldgrund) je durch sieben Medaillons mit den Bildnissen des sehr jugendlichen Christus, der Apostel und mehrerer Heiligen auf blauem Grunde geschmückt ist: Werke, welche den 13 Rundbildern von S. Vitale noch ziemlich nahe stehen, in der Ausführung aber flüchtiger und geringer sind. Die Mitte der mit Goldgrund belegten Kuppel nimmt ein grosses Medaillon mit dem Monogramme Christi ein; dasselbe wird durch 4 einfach anmuthige Engelfiguren getragen, welche je aus den 4 Zwickeln des Gewölbes emporsteigen. In den 4 Zwischenräumen befinden sich die geflügelten Zeichen der Evangelisten, welche reichgeschmückte Evangelienbücher tragen. Der Löwe des Marcus zeichnet sich aus durch die beinah menschliche Bildung seines Kopfes. — Ein breiter Durchgang führt in einen hintern Raum, der mit einem Tonnengewölbe bedeckt ist. Die Vögel und Blumen auf Goldgrund, welche dasselbe zieren, sind schon sehr roh und umrissartig behandelt und mögen wohl einer noch spätern Epoche angehören.

§. 17. Diesen Werken schliesst sich an, was in Konstantinopel, und zwar in der Sophienkirche, aus der Epoche Justinians erhalten ist. Die Mosaiken der Sophienkirche scheinen zum Theil in die Zeit der ersten Herstellung, A. 558 bis 563 zu fallen, zum Theil sind sie jünger. Seit Umwandlung der Kirche zur Moschee sind sie mit einer Tünche bedeckt, doch war die letztere bei dem jüngst erfolgten Restaurationsbau auf kurze Frist weggenommen; bei dieser Gelegenheit ist eine Anzahl von ihnen nachgebildet und nachher in gediegenen Blättern veröffentlicht worden.*) Das grosse Bild in dem Mittelraume der Kuppel, Christus als Weltenrichter,

haben wir theils dem angeführten Werke v. Quast's, theils der „Beschreibung Rom's" von Platner und Urlichs entnommen. Schnaase (Kunstgesch. III., S. 202) nimmt für S. Maria maggiore in Rom die Jahre 425—430, für S. Maria in Cosmedin und S. Apollinare nuovo in Ravenna die Zeit vor 526 an.

*) In dem Werke von Salzenberg: „Altchristliche Baudenkmale in Konstantinopel."

ist nicht mehr vorhanden; die Darstellungen des Altarraumes sind nur ihrem Inhalte nach bekannt. Erhalten sind die riesigen Cherubimgebilde an den Zwickeln (den sogen. Pendentifs) unter der Hauptkuppel; die Darstellungen an den grossen Bögen, welche die Kuppel ost- und westwärts stützen (diese bestimmt aus jüngerer Epoche der byzantinischen Kunst), ein Theil der Mosaiken an den Fensterwänden unter der Kuppel, heilige Bischöfe und Märtyrer, und Gestalten von Propheten über diesen; Reste an den Wölbungen der Gallerie, darunter die Fragmente einer Darstellung der Ausgiessung des h. Geistes, einer Composition, welche die kleine Kuppelfläche in einer höchst feierlichen, architektonisch symmetrischen Weise ausfüllte; endlich eine halbrund umschlossene Darstellung, welche sich in der Vorhalle, über der Haupteingangsthür befindet: der thronende Christus mit den Medaillonbildern der Maria und des Erzengels Michael, vor ihnen ein knieend anbetender Kaiser, höchst wahrscheinlich Justinian, in dem hohen Alter, welches er bei der zweiten Einweihung der Kirche hatte. Die Pracht des goldnen Grundes ist bei diesen Mosaiken überall durchgeführt; das Figürliche steht dabei in einer Art phantastischer Wechselwirkung mit jener Fülle von Ornamenten, welche den Goldglanz brechen. Die Prophetengestalten an den Fensterwänden unter der Kuppel haben noch ein vorwiegend antikes Gebahren, verbunden mit einem gewissen schweren Naturalismus, besonders in den Köpfen. Etwas Aehnliches ist in der Christusgestalt des Portalbildes, während der knieende Kaiser, ohne ein Vorbild antiker Art und in einer schwierigen Stellung, den Mangel künstlerischer Lebenskraft schon sehr merklich bekundet. Die Heiligen unterhalb der Propheten haben einen gewissen gleichartigen, entschiedener schematischen Typus, auch in dem, übrigens nicht bedeutungslosen Ausdrucke der Köpfe; dies und der Charakter der Brüstungsornamente hinter ihnen, scheint bei ihnen auf eine etwas spätere Epoche zu deuten.*) (Alle

*) So Kugler in der III. Auflage des „Handbuchs der Kunstgeschichte“ Th. I. p. 269 f.

andern Hauptwerke aus der Zeit Justinian's, z. B. das grosse Kuppelbild in der Vorhalle des Pallastes von Konstantinopel, welches den Kaiser als Sieger über die Barbaren, als Herrn der Welt, umgeben von seinem Hofe, darstellte, sind spurlos verschwunden.)

§. 18. Wir haben bis jetzt nur die wichtigern noch 1. vorhandenen Werke des V. und VI. Jahrhunderts betrachtet; ungleich prachtvoller, ausgedehnter und in der Anlage grossartiger muss laut Ueberlieferung und Analogie das gewesen sein, was verloren gegangen ist. Es bleibt uns nun noch übrig, einige Denkmäler namhaft zu machen, deren Zeitbestimmung unsicher, wahrscheinlich aber in diese Periode zu setzen ist. In S. Pudenziana in Rom befindet sich ein 2. grosses, zu verschiedenen Zeiten bis zur Unkenntlichkeit erneuertes Nischenmosaik, dessen ursprüngliche Anordnung vielleicht schon dem vierten Jahrhundert, jedenfalls aber nicht der Zeit Papst Hadrians I. (772—795) oder Hadrians III. (884—885) angehört, wie die gewöhnliche Ansicht will, indem selbst, wenn die ganze Kirche neuer wäre, diess Werk wenigstens die Copie eines weit ältern sein müsste. Den Mittelpunkt bildet Christus auf dem Throne, zu beiden Seiten Petrus und Paulus und die heil. Frauen Praxedis und Pudentiana, bis zu halber Höhe hervorragend aus einer Reihe von acht männlichen Halbfiguren in antiker Gewandung (vielleicht Porträts der Stifter), welche nicht getrennt nebeneinander stehen, sondern sich profilartig vor einander schieben. Hinter all diesen Figuren sieht man eine Halle mit Dach und darüber glänzende Gebäude; oben in einem nur aus rothen und blauen goldbesäumten Wolken bestehenden Himmel befinden sich die vier Zeichen der Evangelisten und in der Mitte ein reichbesetztes goldenes Kreuz. Der architektonische Hintergrund, die perspektivische Anordnung der Figuren, ihre sehr breite und freie Behandlung (so weit sie nicht offenbar das Werk des modernen Restaurators ist) deuten, wenn wir nicht irren, auf die constantinische Kunstepoche hin, obschon wir es hier vielleicht nur mit einer Copie und jedenfalls mit einem ausserordentlich entstellten Werke zu

3. thun haben. — In der Rundkirche San Teodoro in Rom hat sich in der hintern Nische ein Christus zwischen Heiligen auf Goldgrund erhalten, der wohl erst dem VII. Jahrhundert angehören mag, und uns hier hauptsächlich als eines der frühsten Beispiele des Copirens älterer Mosaiken interessirt. Christus in violettem Gewande, mit hellem langem Haare und kurzem Barte, von mildem und sanftem Ausdruck, sitzt segnend, in der Linken ein langes Scepter, auf einer blauen, gestirnten Weltkugel; rechts führt Petrus den heil. Theodor, links Paulus einen andern, jugendlichen Heiligen herbei, welche auf einem Ueberschlag ihrer reichgestickten Mäntel Christo ihre Kronen darbringen. Hier sind die Gestalten des Petrus und des heil. Theodor genaue Copie der entsprechenden Darstellung in SS. Cosma e Damiano, während der demüthig niederblickende jüngere Heilige gut und wahrscheinlich neu erfunden ist. Welchem ältern, vielleicht zerstörten Vorbild der vortreffliche Christus entnommen sein mag, wissen wir nicht. — Die Ausführung ist tüchtig, die Schattengebung sorgfältig, auch im Nackten, welches überhaupt noch ziemlich lebendig gebildet ist; nur in den Gewändern zeigt sich der tiefe Verfall durch Sinnlosigkeit einzelner Mo-
4. tive. — Die Mosaiken am Nischenbogen von S. Lorenzo fuori le mura bei Rom (gegen die hintere Kirche) haben zwar das feste Datum 578 bis 590, sind aber so sehr ergänzt und entstellt, dass sie eher einem spätern Jahrhundert anzugehören scheinen. Sie zeigen Christus auf der Weltkugel, umgeben von 5 Heiligen und dem Stifter, Papst Pelagius II. — Endlich müssen hier die Mosaiken einer achteckigen Nebenkapelle von S. Lorenzo in Mailand erwähnt werden, wo in den Halbkuppeln zweier Wandnischen Christus zwischen den Aposteln in weissen Gewändern, und, wenn wir nicht irren, eine Hirtenscene in sehr alterthümlicher, vorbyzantinischer Weise dargestellt ist.

1. §. 19. Neben den Mosaiken ist gleichzeitig noch die Kunst der Miniaturmalerei zu berücksichtigen, welche die dem Gottesdienst, der vornehmen Privatandacht und der profanen Bildung gewidmeten Bücher durch einen mehr oder

minder prachtvollen Bilderschmuck erläuterte. Bei den heiligen Schriften verlangte schon die hie und da bis an den Aberglauben streifende Verehrung der damaligen Zeit die prachtvollste Ausstattung des Innern wie des Einbandes, klassische Autoren aber mochten bereits bildlicher Verdeutlichungen bedürfen, insofern man von der darin vorausgesetzten Glanzzeit der alten Welt in Gebräuchen, Lebensweise und Tracht schon weit abgewichen war. Natürlich ist hier der Kreis der Darstellungen ungleich grösser als in den Gruftbildern und Mosaiken, und einige der frühsten Denkmäler dieser Gattung führen uns die Compositionsweise der antiken Kunst noch einmal mit einem wahrhaft grossartigen Reichthum vor, der uns die ohne Zweifel ungeheure Masse des Verlorenen schmerzlich bedauern lässt. Dahin gehört 2.
die in der vaticanischen Bibliothek befindliche Geschichte des Josua, eine mit lauter historischen Scenen bemalte Pergamentrolle von mehr als dreissig Fuss Länge, den Beischriften nach allerdings erst aus dem VII. oder VIII. Jahrhundert, aber unzweifelhaft eine Copie nach einem Werke der besten altchristlichen Zeit. Die Arbeit hat das Ansehen einer sorgfältigen, aber kühn und frei gezeichneten, mit wenigen Farben ausgetuschten Skizze und ist von der vollendeten Pracht späterer byzantinischer Miniaturen sehr verschieden. In der Composition zeigt sich eine Lebendigkeit, in den einzelnen Motiven eine Schönheit, im Ganzen noch ein Reichthum der Erfindung, die diesem Denkmal unter den eigentlich historischen Bildwerken der altchristlichen Zeit gradezu die erste Stelle sichern. Trachten und Bewaffnungen sind noch völlig antik; Josua hat, wo er vorkömmt, einen Nimbus, ebenso die schönen symbolischen Frauengestalten mit Scepterstäben und Mauerkronen, welche die belagerten und eroberten Städte vorstellen; denn noch ist hier die ganze Landschaft durch Sinnbilder, Berggötter, Flussgötter u. s. w. ersetzt. In den Schlachtscenen ist die wildeste Bewegung oft sehr glücklich angedeutet, wobei es der Künstler freilich mit der Perspective und mit den Verhältnissen der Figuren zu einander nicht genau genommen hat. Der Copist der spätern

Zeit offenbart sich fast nur in dem schon sehr fühlbaren Mangel an Verständniss der Gelenke und der Extremitäten.
3. — In letzterer Beziehung erscheint der berühmte vaticanische Virgil No. 3225, als Originalwerk des IV. oder V. Jahrhunderts, vorzüglicher, während er in der Composition den Josua nicht erreicht. Die Farben sind, wo sie nicht bis auf die Unterzeichnung verloren gingen, licht und pastos aufgetragen, die Schattirung leicht und noch nicht minutiös, die Zeichnung zwar noch überreich an überlieferten antiken Motiven, aber in bewegten Gestalten schon sehr unorganisch.*)
4. — Ebenso alt, aber in der Zeichnung noch mangelhafter, scheinen die Miniaturen einer Genesis in der kaiserlichen
5. Bibliothek zu Wien zu sein. — In der ambrosianischen Bibliothek zu Mailand werden 58 Miniaturen aus einer sonst zerstörten Handschrift des Homer aufbewahrt, welche ebenfalls aus dem IV. oder V. Jahrhundert stammen und in dem breiten, pastosen Farbenauftrage wie in der Behandlung der Gewänder noch völlig antik erscheinen. Doch ist das Einzelne schon meist ungeschickt und ohne Kraft, und die Composition nicht nur, wie im vaticanischen Virgil, etwas planlos
6. zerstreut, sondern verwirrt oder einförmig.**) — Ein vati-

*) Die hier genannten u. a. Miniaturen in zum Theil zuverlässigen Durchzeichnungen bei D'Agincourt, Malerei, Tab. XIX u. f., wo besonders der Virgil, der uns hier nicht näher beschäftigt, im Ganzen gut wiedergegeben ist. — Ein äusserst merkwürdiges syrisches Evangelienbuch, im Jahre 586 in einem mesopotamischen Kloster durch einen Kalligraphen Rabula angefertigt, findet sich in der laurenzianischen Bibliothek zu Florenz. Wenn die bei D'Agincourt, Taf. 27, mitgetheilten Proben einen Schluss erlauben, so war hier die antike Kunst auf einem ganz andern Abwege als bei den Byzantinern; wir sehen volle, runde, übrigens sehr willkürliche, ja wüste Formen und dabei eine höchst lebendige Bewegung und Geberde. Die von D'Agincourt als Beispiel ausgewählte Himmelfahrt Christi würde von der Composition dieser Miniaturen einen für diese Zeit hohen Begriff erwecken, wenigstens ist der oben zwischen vier Engeln schwebende Christus und unten die aufgeregte Schaar der Apostel und Engel zu beiden Seiten der Madonna nicht ohne Grösse gedacht, obschon in der Ausführung abscheulich. (In dieser Handschrift findet sich, beiläufig gesagt, die frühste vorhandene Darstellung der Kreuzigung.)

**) *Iliadis fragmenta cum picturis etc. edente Ang. Majo etc.* Mailand 1819. 58 Umrisstafeln, ungenau und stark modernisirt.

canischer Terenz des 9. Jahrhunderts ist die sehr rohe Copie eines vielleicht trefflichen Werkes aus heidnischer Zeit. — Ausserdem finden sich einzelne schöne Gestalten und Compositionen frühchristlicher und antiker Erfindung bis tief in's Mittelalter zerstreut in einzelnen Handschriften, indem es bei dem allmäligen Hinsiechen der Erfindungsgabe eine Sache der Bequemlichkeit wurde, schon Vorhandenes zu copiren.

§. 20. Schon seit der Eroberung Italiens durch die 1.
Longobarden, hauptsächlich aber seit dem VII. Jahrhundert, tritt in der Malerei eine Scheidung ein; diejenigen, welche schlechtweg auf dem bisherigen Wege weitergehen, versinken in barbarische Formlosigkeit, während für höhere Prachtwerke, für Mosaiken u. dgl. immer mehr der Styl und die Technik der damaligen byzantinischen Maler in Anspruch genommen wurden, von welchen im nächsten Abschnitt die Rede sein soll. So ist es gekommen, dass die wichtigern italienischen Werke des VII. und der folgenden Jahrhunderte dem byzantinischen Styl folgen, geringere Arbeiten dagegen, Miniaturen und einzelne seltene Steinbildwerke, wenigstens theilweise einen auf eigene Hand verwilderten, gänzlich ungebundenen Styl zeigen, welchen man den longobardischen nennen mag. Die Miniaturen bestehen aus rohgesudelten Umrissen, welche
mit Farbenflecken ausgefüllt sind.*) Als Beispiel aus dem 2.
plastischen Gebiete kann das Relief an der hintern Thür von San Fedele in Como dienen, welches den vom Engel am Schopf gefassten Propheten Habakuk darstellt; hier wird

*) Ueber diesen longobardischen Styl s. v. Rumohr, ital. Forschungen I., S. 186 u. f., wo die wenigen erweislichen Monumente aufgezählt sind: Reste von Fresken in der Crypta des Domes von Assisi und in der unterirdischen Kapelle S. Nazaro e Celso zu Verona (eine Glorie Christi und biblische Scenen, roh und klecksig auf weissen Grund gemalt), mehrere Handschriften u. s. w. — Leider ist von den longobardischen Geschichten, welche die Königin Theodelinde zu Anfang des VII. Jahrhunderts in ihrem Pallast zu Monza malen liess, nichts mehr vorhanden. Laut Paul. Diac. IV. 23, war die alte Volkstracht der Longobarden darin genau beobachtet. — Die longobardischen Diplome auf Monte Cassino, u. a. a. O. beginnen meist mit einer Miniatur.

man Mühe haben, in den dicken, kurzen Figuren mit groben, plumpen Gesichtern und Extremitäten auch nur einen Nachklang alter Kunst zu erkennen. Und doch werden wir inne werden, dass in solchen scheinbar ganz formlosen Produkten der Willkür, gegenüber der gesetzmässigen byzantinischen Versteinerung, ein Keim der Freiheit lag, an welchen sich später die Anfänge einer neuen Entwickelung knüpfen sollten.

Zweiter Abschnitt.

Der byzantinische Styl.

§. 21. Der Beginn des byzantinischen Styles wird ge- 1.
wöhnlich früher angenommen als hier geschieht, etwa mit dem V. Jahrhundert. Die Gründe, welche uns bewegen, von dieser Eintheilung abzugehen, wurden oben angedeutet; die Kunst scheint uns bis zu Anfang des VII. Jahrhunderts, so weit damals noch römische Bildung lebte, in Osten und Westen wesentlich eine und dieselbe gewesen zu sein und desshalb keinen andern Namen als den einer spätrömischen oder altchristlichen Kunst im Allgemeinen zu verdienen. Wenn schon im V. und VI. Jahrhundert die Grundlagen desjenigen Styles hervortreten, welchen später vorzüglich die Kunst des oströmischen Reiches ausgebildet hat, so dürfen wir doch im V. und VI. Jahrhundert noch nicht von einem oströmischen oder byzantinischen, sondern nur von einem spätrömischen Styl sprechen, welcher der ganzen alten Welt gemein war, soweit das römische Leben nicht durch allzustarke Vermischung mit Germanen war gebrochen worden. Erst nach der Mitte des VI. Jahrhunderts zersetzte sich dieser Zustand der Dinge. Das oströmische Reich erhielt unter dem Kaiser Justinian diejenige Ordnung und Gestalt, welche ihm in den folgenden Jahrhunderten geblieben ist, und auch in geistiger Beziehung scheint erst von da an das byzantinische Wesen seine völlig ausgebildeten Formen ge-

wonnen zu haben. Für Italien dagegen trat gerade jetzt die Zeit der allertiefsten Erniedrigung ein. Nachdem es seine mildesten Herrscher, die Ostgothen, den Heeren Justinians Preis gegeben hatte und dann unter die oströmische Herrschaft gerathen war, erfolgte der Einfall der Longobarden und die sonderbarste Theilung des Landes, indem den Longobarden der mittlere Kern, die Hauptmasse zufiel, die wichtigsten Küstenstriche aber mit den grössten Städten, so wie sämmtliche Inseln den seeherrschenden Byzantinern verblieben. Jetzt erst war für diese oströmisch gebliebenen, beständig von den Longobarden bedrohten Gebiete die Zeit gekommen, sich ernstlicher an das schützende Byzanz anzuschliessen; jetzt erst mochte auch die Verarmung an Kunst und Bildung so sehr gestiegen sein, dass man einer Einwirkung von aussen, vom Centrum des Reiches her bedurfte, und desshalb nennen wir denjenigen gemeinsamen Styl, welcher vom VII. Jahrhundert an in Rom wie in Neapel, in Apulien und Calabrien wie in Sicilien, in Ravenna und der Pentapolis wie in dem aufblühenden Venedig, zeitweise wohl auch in Genua geherrscht hat, insofern er ein von dem bisherigen, spätrömischen verschiedener ist, mit Recht den byzantinischen. Die Eroberung Karls des Grossen hat später den einmal festgewurzelten Schulzusammenhang Italiens mit Constantinopel weder gestört noch aufgehoben; überdies blieb ihr Unteritalien und das für alle Zukunft der Kunst so wichtige Venedig trotz eifriger Angriffe unzugänglich.

2. Die Art der Verbreitung des byzantinischen Styles mögen wir uns in verschiedener Weise denken. Ohne Zweifel reisten von der grossen Pflanzschule Konstantinopel aus manche griechische Künstler nach Italien. Sodann war die Hauptstadt gewiss überreich an Werkstätten, welche zahllose bestellte und unbestellte Arbeiten, von der Statue und dem Tafelbilde bis zum Säulenkapitäl, nach den Provinzen sandten; namentlich dürfen für die Malerei die Klöster von Konstantinopel, und nächst diesen diejenigen von Thessalonich (?) und dem heiligen Berge Athos als grosse Centralateliers betrachtet werden. Auch müssen manche abendländische Künstler ihre

Studien in den Hauptplätzen oströmischer Kunstthätigkeit gemacht haben. Auf diese Weise ergaben sich nähere und entferntere Grade der Abhängigkeit, von dem unmittelbaren Schulverband mit Byzanz bis zum blos oberflächlichen byzantinischen Einfluss. Endlich werden wir zu zeigen haben, dass und wesshalb grade der byzantinische Styl in seinem Zusammenhange mit dem damaligen Culturzustande der äusserlich mittheilbarste war, den die Kunstgeschichte der höher civilisirten Völker kennt, so dass eine Mittheilung aus dritter Hand, z. B. durch den abendländischen Schüler eines abendländischen Malers, der vielleicht nur kurze Zeit Schüler eines eingewanderten Griechen gewesen, von den ursprünglichen Vorbildern in Byzanz nicht sehr weit abweicht.

§. 22. Die unläugbaren Vorzüge, welche Byzanz in Be- 1.
treff der Malerei vor dem Abendlande voraus hatte, bestanden in der durch keinen Barbareneinfall unterbrochenen, völlig ungestörten Ueberlieferung und Weiterbildung (oder Verbildung) der alten Kunst und in der fortwährenden Uebung der Technik durch grossartige öffentliche Aufgaben, womit auch die Richtung auf Sauberkeit und Eleganz der Ausführung, wie sie der grossstädtische Luxus verlangt, Hand in Hand ging. Mag auch die Composition von der des Alterthums himmelweit abweichen, mag sich in den schweren, düstern, lackirten Farben auch gar keine Aehnlichkeit mit der flüchtigen Anmuth des Farbenauftrages altrömischer Werke zeigen, so war es doch von grossem Werthe, dass ein Ort in der Welt bestand, wo die künstlerische Ausführung im Grossen nie gestockt hatte, grade wie es für das Staats- und Rechtswesen des frühern abendländischen Mittelalters wichtig war, an Byzanz eine ungestörte Norm und Regel für streng
geordnete Zustände zu besitzen. — Allein keine Kunst lebt 2.
von Ueberlieferung und massenhaften Aufgaben allein; ihre eigentlichste Existenz fliesst ihr mittelbar aus den tausend geistigen Quellen zu, welche wir unter dem Ausdruck des nationalen Lebens im weitesten Sinne zusammenfassen, und diese Quellen waren in Byzanz sämmtlich arg getrübt oder versiegt. Es sind die ausgelebtesten Formen der alten Welt,

welche wir hier nach dem allbekannten, sehr passenden Gleichniss, mumienhaft auf weitere tausend Jahre einbalsamirt finden.*) Auf dem Throne, von orientalischem Prunk und Ceremoniell umgeben, sassen meist grausame Despoten oder Feiglinge; bei den Hofleuten des Pallastes verdeckte die scheinbare Demuth und Kriecherei einen Hang zu unaufhörlichen Ränken und blutigen Verschwörungen. Diesem Zustande in den höchsten Kreisen entsprach der des geknechteten Volkes, wenigstens in der Hauptstadt. Es ist bezeichnend, dass das höchste Interesse sich an die öffentlichen Spiele knüpfte, und dass dasselbe Volk, in welchem jegliches politische Wollen erstorben war, über der Parteinahme für diese oder jene Abtheilung der Wettrenner im Hippodrom es noch zu einem grossen allgemeinen Aufruhr brachte. In das sonstige Leben theilten sich Luxus nnd Sinnlichkeit des Orients und römische Habgier. Die Wissenschaft war in ein trockenes Sammeln hineingerathen, die literarische Produktion todt und dem Volksleben fremd. Selbst das Christenthum, welches eben damals unter den germanischen Völkern den Grund zu der künftigen Einheit Europa's legte, zeigt sich im oströmischen Reiche nur auf widerwärtigen Abwegen; dogmatische Streitigkeiten über das schlechthin Unbegreifliche waren aus den geistlichen Kreisen hinausgedrungen und verwickelten nicht nur den Hof und die Regierung in die wildesten Händel, sondern dienten auch dem gemeinen Volke, dem schon in der guten Zeit die Sophistik und Disputirsucht eine andere Natur geworden, zum Hader und Zeitvertreib; wo sich aber positive Frömmigkeit zeigen wollte, da kam mönchische Selbstpeinigung und grausame Unduldsamkeit
2. zum Vorschein. Das wichtigste politische Ereigniss im byzantinischen Dasein (nächst den Kriegen mit Persern, Saracenen und Donauvölkern), nämlich der Bilderstreit knüpft sich an diesen durch vierhundertjährigen dogmatischen Zank grossgezogenen Fanatismus. Ursachen und Verlauf sind be-

*) Wir verweisen hier auf die meisterhafte Charakteristik des byzantinischen Lebens bei Schnaase (Kunstgesch. III., S. 93 u. f.).

kannt. Der Vorwurf der Götzendienerei, welchen Mohammedaner und Juden dem damaligen bilderreichen Christengottesdienst machten, zugleich die Aussicht auf die Bekehrung Jener, hatte in Kaiser Leo dem Isaurier den Gedanken erregt, die Bilder abzuschaffen. Seine Zwangsmassregeln gegen dieselben begannen im Jahre 730, und mehr als ein Jahrhundert hindurch dauerte der darob entstandene Kampf fort, indem der ganze Staat mit all seinen Interessen, soweit sie auch von der Frage seitab zu liegen schienen, in die Parteiung hineingezogen wurde. Der Sieg der Bilderverehrer entschied sich erst durch die tumultuarische Synode des Jahres 842, und auch da war es mehr ein „Vergleich der Parteien," indem bloss die Malerei und das flache Relief beibehalten, die schon lange hinsiechende freie Sculptur dagegen aufgeopfert wurde. Ein sichtbarer Nachtheil, den die Kunst durch diesen Streit erlitten, lässt sich sonst nicht nachweisen, weil während desselben nicht nur die profane Malerei, sondern bei vielen hartnäckigen Mönchen auch die religiöse ununterbrochen fortdauerte. Doch wird man vielleicht hie und da bemerken, dass seit dieser Zeit auch der letzte Rest freier Naivetät aus den byzantinischen Arbeiten verschwindet und dass sie jetzt erst vollständig der Ausdruck theologischen Trotzes gegenüber der bilderfeindlichen Häresie und dem Islam werden. Damit hängt zusammen, dass jetzt (VIII. und IX. Jahrhundert) in der byzantinischen Malerei die Darstellungen der Passion Christi und des je nach Umständen grässlichen Marterthums der Heiligen beginnen, wovon die bildende Kunst bisher nichts gewusst hatte.*) Waren doch viele Künstler selbst in der wilden Ikonoklastenzeit Märtyrer ihrer Sache geworden! stand doch die Kirche jetzt fest genug, um auch die Abbildung des leidenden, nicht bloss die des glorreich herrschenden Christus vertragen zu können! Ueberdiess lag

*) Wenn der Bischof Asterius von Amasia schon im IV. Jahrhundert ein Gemälde des Marterthums der h. Euphemia erwähnt, so ist diess eine zufällige Ausnahme, welche in einer Gährungszeit der Kunst wie das IV. Jahrhundert war, nicht befremden darf. Die kirchliche, officielle Kunst hatte damit ohne Zweifel nichts zu thun.

es ganz in den damaligen Umständen, dass die siegende Partei, um ihren Sieg kund zu geben, im Streben nach Wirkung einen Schritt weiter ging als bisher, zumal da der feine Sinn der alten Zeit, welcher sich gegen die Darstellung des Trüben und Gräuelhaften gesträubt, inzwischen auch er-
4. storben war. Ein kirchlicher Beschluss, welcher dem Bilderstreit schon um Jahrzehende vorangegangen, zeigt, dass wenigstens bei der Passion Christi noch ein besonderer Wechsel der geistigen Richtung mit ins Spiel kam. Das Concil von Constantinopel im Jahre 692 (gewöhnlich Concilium quinisextum oder in trullo benannt) entschied nämlich, dass die unmittelbare menschliche Darstellung Christi der symbolischen, namentlich dem bisher üblichen Lamme, durchaus vorzuziehen sei, wonach die ganze Kunst sich zu achten habe. Es ist diess eine officielle Erklärung von dem völligen Absterben des allegorisch mythisirenden Sinnes, welcher der urchristlichen Malerei eigen gewesen war, von dem Uebertritt aus dem Symbolischen ins Historische, welchen wir schon bei Anlass des Mosaiks von S. Paul bei Rom anzudeuten hatten. Eine nahe Folge hievon musste z. B. das Aufkommen der Kreuzigungsbilder sein, da jetzt das Erlösungswerk Christi kaum mehr anders darzustellen war; überdies spricht der Concilsbeschluss ausdrücklich von „Dem, welcher der Welt Sünde trägt“, womit wenigstens das Passionsbild, wenn nicht geradezu die Kreuzigung, anempfohlen werden sollte. Bald darauf, im Jahre 730, erwähnte Papst Gregor II. in einem seiner Briefe an Leo den Isaurier die verschiedenen Leidensscenen (παθήματα) Christi schon als übliche und löbliche Gegenstände der kirchlichen Wandmalerei. Das Uebrige that in der Folge die schon erwähnte Sinnesweise, die sich im Bilderstreit entwickelte.

1. §. 23. Um nun den byzantinischen Styl (in den von uns angenommenen Grenzen) zu würdigen, vergegenwärtigen wir uns nochmals die Ergebnisse des Bisherigen. Die alte Kunst, schon im dritten Jahrh. in tiefem Verfall, dann innerlich zersprengt und mit einem neuen Inhalt erfüllt durch eine neue Religion, hatte es im IV. bis VI. Jahrhundert noch einmal

zur Schöpfung von Typen gebracht, welchen das Prädikat des Erhabenen so wenig vorenthalten werden darf, als den ältern griechischen Götterbildern, so tief sie auch in manchem Betracht unter diesen stehen. In der traurigsten Zeit des Despotismus und des Elendes der Völkerwanderung hatten sich diese Typen festgestellt und in den Mosaiken eine glanzvolle Darstellung gefunden. Voll ruhiger Würde, mit bedeutsamer Geberde, in feierlich niederfliessenden Gewändern, riesengross schauen diese Gestalten, von allem Beiwerk entblösst, aus den Altarnischen hernieder, ein gewaltiges Zeugniss des siegreichen Kraftgefühls der damaligen Kirche, und so üben sie einen Zauber ästhetischer wie historischer Art, dem sich der unbefangene Beschauer nie entziehen wird. Allein gleichzeitig ging die dramatisch-historische Malerei, ja die Fähigkeit zur Darstellung des lebendig Bewegten überhaupt zu Grunde, wobei man (wie in allen Epochen des Verfalls) das gänzliche Aufhören des Naturstudiums ebensowohl als begleitenden Umstand wie als Ursache aufzufassen berechtigt ist. Ein Theil der Gestalt nach dem andern erstarrt, die Gelenke, die Extremitäten, endlich auch das Gesicht, welches eine grämliche, betagte Miene annimmt. Der Schritt verwandelt sich in ein Stillestehen; die Gewänder werden in den Falten überreich und theilweise bedeutungslos. Das Ornament verarmt mitten in dem scheinbar glänzendsten Reichthum. Der Goldgrund, den wir in den ravennatischen Mosaiken des VI. Jahrhunderts überhand nehmen und den blauen Grund verdrängen sahen, tödtet den feinern Farbensinn und zwingt zur Buntheit.

Der byzantinische Styl bringt diese Verderbniss 2.
erst recht zum Ausbruch und hält sie dann in diesem Zustande auf lange Jahrhunderte stationär, indem er sie mit allen Vortheilen einer höchst ausgebildeten Technik behandelt.*)

*) Wir sprechen hier und im Folgenden nur von den Originalarbeiten der byzantinischen Zeit, nicht von den Copien besserer, älterer Werke, welche man bisweilen damit verwechselt. So ist z. B. vor Tab. 62 von *D'Agincourt's* „Malerei" zu warnen, wo eine vaticanische

1. §. 24. Jetzt hat der Künstler nur noch eine ganz äusserliche und lückenhafte Vorstellung vom Organismus des Körpers und findet sich mit einer conventionellen, aller Wirklichkeit entfremdeten Darstellung desselben ab. Die Figuren werden lang und mager, ihre Haltung steif und eckig, Hände und Füsse lang und kraftlos. Mit diesem gänzlichen Abfall von der Natur bildet ein sonderbarer Anspruch auf anatomische Genauigkeit den widerwärtigsten Gegensatz; Gestalten, bei welchen kein Glied mehr richtig am andern hängt, haben doch, soweit das Nackte sichtbar ist, die genaue Zahl ihrer Rippen und an den Armen ganz unnöthige Muskeln. Wie sehr aus dem Ganzen jegliche Kraft gewichen, zeigt die möglichste Beschränkung auf ruhige Stellungen; wo aber nur die geringste Bewegung, und wäre es bloss ein Schritt, bezeichnet werden muss, scheinen diese Gestalten auf ebener Erde zu straucheln. Oft wird sogar der Fussboden weggelassen, so dass sie auf ihrem Goldgrunde in der Luft stehen, wenn der Maler nicht durch ein kleines Postament oder Schemelchen ausgeholfen hat. In vielen Fällen glaubt man nicht mehr Gestalten, sondern halbbelebte Leichen vor sich zu sehen, und dieser gespensterhafte Eindruck wird fast unabweislich bei Betrachtung der Köpfe. Hier zeigt sich auf den ersten Blick, dass ein neues Verhältniss zwischen Maler und Bild eingetreten ist. Wenn in den bisher betrachteten spätrömischen Werken, wie eng auch die Bande des kirchlichen Typus den Künstler umschliessen mochten, doch noch mit einer gewissen Freiheit nach dem Erhabenen, selbst nach dem Schönen gestrebt wurde, so ist jetzt das Ziel der Kunst selber entschieden von der Stelle gerückt. Der Künstler ist jetzt meist ein Mönch*) und als solcher dem Leben gegen-

Bibelhandschrift mit Miniaturen aus dem XIV. Jahrhundert als Beleg für eine „anscheinende Wiedergeburt" in der damaligen byzantinischen Kunst benutzt wird, während der erste Blick zeigt, dass wir die Copie einer vortrefflichen uralten Arbeit vor uns haben, die dem oben beschriebenen „Josua" wenig nachstehen möchte.

*) Ob Kaiser Constantin Porphyrogenitus (X. Jahrhundert) die Malerei als Zeitvertreib oder als Andachtsübung erlernt hatte, ist ungewiss. Vgl. Liutprand, Antapod. III., 37.

über Partei, sein Werk aber ein Tendenzwerk, insofern er sein persönliches Ideal, die mürrische Askese, an die Stelle eines allgemein Gültigen setzt. Daher die schon erwähnte Dürre und Magerkeit der Figuren und ganz besonders die düstre Morosität der Gesichtszüge. Die grossen hässlich geschlitzten Augen blicken starr vorwärts; unter der kahlen schwergerunzelten Stirn zieht sich eine unglückselige tiefe Falte von Braune zu Braune, womit der Unmuth sich gleichsam permanent erklärt. Der Nase ist aus der antiken Zeit oben noch der breite Rücken geblieben; weiter unten wird sie schmal und dünn; den kümmerlichen Nasenflügeln entsprechen auf beiden Seiten tiefe Furchen. Der Mund ist klein und zierlich gebildet, doch passt die etwas vorgeschobene Unterlippe nur allzugut zu dem trüben Ganzen. So lange es sich um Darstellung von heiligen Greisen und Geistlichen handelt, ist dieser Typus noch erträglich, wenn er nicht, wie bisweilen geschieht, in das völlig Herzlose und Tückische übergeht. Unleidlich aber wirkt die süssliche Grazie, womit man ihn bei der Darstellung jugendlicher Köpfe zu versetzen pflegte, indem zugleich der sonst längliche Kopf etwas runder gebildet, einige Runzeln weggelassen und Bart und Schnurrbart gekürzt wurden. Nun nimmt auch die Madonna, auf deren Antlitz die Askese und ihre Magerkeit nicht wohl anzuwenden war, wenigstens einen durchaus mürrischen Charakter an, ja sie ist trotz des kleinen Mundes nie so völlig kalt und reizlos gebildet worden, als damals. — Ueberhaupt lassen uns all diese Köpfe gleichgültig, weil sie mit all ihrer stirnfaltenden Gravität nicht nur jedes sittlichen Wollens, jeder Energie in Liebe und Hass unfähig, sondern auch ohne Tiefe des physiognomischen Gedankens nach einem allgemeinen Herkommen gemalt sind. — Der 3.
unorganisch gewordenen Gestalt entsprach in merkwürdiger Weise die Gewandung. Wie in den Formen des Körpers, so lebte auch noch in den Hauptlinien seines Kleides ein Schimmer des klassischen Alterthums fort; es scheint hie und da, als wäre vom Ende des VI. Jahrhunderts an die damals übliche Vertheilung der Gewandmassen stehend bei-

behalten worden. Da man sich aber bald nichts mehr dabei zu denken, überhaupt nichts Organisches mehr sich vorzustellen vermochte, die Massen jedoch dem Geiste des damaligen Styles gemäss mit möglichst vielen Einzelmotiven ausfüllen musste, so entstanden die widersinnigsten Brüche, Biegungen, Parallelfalten u. s. w., Alles mit höchster Zierlichkeit ausgeführt und durch Goldaufhöhung möglichst hervorgehoben. Wo es vollends keine überlieferten Idealtrachten, sondern jene reichgestickten, mit Steinen besetzten Modecostüm's der byzantinischen Zeit galt, verliert sich bald jegliches Streben nach irgend einer künstlerischen Anordnung; glatt und ohne Falten liegt das Kleid mit seinen prächtigen Ornamenten, wie über eine breterne Figur geklebt.*) —

4. Es braucht nicht gesagt zu werden, dass diese Mängel sich nicht auf einmal, sondern allmälig entwickelten; im eilften Jahrh. aber standen sie bereits auf ihrem Höhepunkt, und spätere Werke erinnern in ihrer steifen Willkürlichkeit oft genug an die chinesische Kunst. In der That steht diese zur altindischen in einem ähnlichen Verhältniss der Ausartung wie die byzantinische zur römischen; nur dass die chinesische Malerei — gelegentlich selbst naiv — ihr Extrem in einer grimassenhaften Beweglichkeit, die byzantinische aber in trübsinniger Ruhe gefunden hat. Die Gestalten der letztern erscheinen nicht wie bei Urvölkern durch kindisches Ungeschick gebunden, sondern durch eine innere knechtische Angst und Bangigkeit des Künstlers, welche eine Leiche lebendig machen soll und sich vor dem Geiste fürchtet.

1. §. 25. Von freier Composition konnte bei solchen Uebelständen in der Einzelbildung nicht mehr viel die Rede sein, und wo uns z. B. in Mosaiken wenigstens die sinnvolle symmetrische Zusammenstellung, in Miniaturen die schöne lebendige Composition, die antike Personificirung abstrakter Dinge

*) Man sehe die sehr belehrende Miniatur aus dem XII. Jahrhundert bei *D'Agincourt* a. a. O. Tab. 58., wo der Kaiser Alexius I. Comnenus in einem solchen ganz formlosen, glatt übergehängten modernen Prachtkleide vor einen thronenden Christus hintritt, dessen Gewand noch antik behandelt und ohne Zweifel einem ältern Werke nachgeahmt ist.

und landschaftlicher Gegenstände überrascht, da dürfen wir das Verdienst kühnlich der vorhergegangenen Epoche beilegen. Eine Kunst, die keine bewegte Figur mehr selbst erfindet, sondern lieber aus zehnter Hand ein arg entstelltes antikes Motiv borgt, eine Zeichnung, welche so sehr an die Leichenruhe der Gestalten gewöhnt ist, dass sie kein Profil mehr wagen will, waren zur Lösung neuer Aufgaben schlecht geschaffen. Wo diese verlangt wurden, wie z. B. bei den Martyrien, welche man nicht aus ältern Werken copiren konnte, da zeigt sich die Unfähigkeit der Gestaltung recht deutlich. Die Ceremonienbilder, aus lauter ruhigen Figuren bestehend, waren eine leichte Aufgabe; wenn z. B. acht Menschen, alle in derselben fast gleichmässig wiederholten Stellung vor einem Kaiser im Staube liegen, oder wenn bei der Darstellung einer Synode die Patriarchen mit dem Kaiser im Kreise sitzen, umstanden von zahlreichen Geistlichen, während ein widerlegter Ketzer murrend am Boden liegt, so ist damit die Historienmalerei noch nicht gefördert. Und selbst innerhalb der neu aufgekommenen Gegenstände zeigt sich ein allmäliger Verfall, der sich in einer Gestalt, dem Gekreuzigten, symbolisch ausdrückt. Die ersten bekannten byzantinischen Darstellungen (IX. Jahrhundert) schildern ihn mit offenen Augen und aufgerichtetem Leibe, gleichsam als Sieger im Tode; die spätern aber lassen ihn mit geschlossenen Augen zusammenbrechen; als hielten die erschlafften Arme und Beine den Leib nicht mehr aufrecht, beugt sich dieser jetzt nach der rechten Seite auswärts.

Uebrigens haben ältere wie neuere Scenen in dieser ver- 2.
sunkenen Kunst die Eigenschaft, sich fortwährend zu wiederholen. Bei näherer Betrachtung byzantinischer Arbeiten in Masse kömmt man auf das befremdliche Ergebniss, dass nicht bloss wie in der antiken und in der occidentalisch-mittelalterlichen Kunst dieselben Typen in jedesmaliger freier Gestaltung neu hervorgebracht werden, sondern dass gradezu ein Maler den andern und zwar oft sklavisch copirt hat, und dass genau dieselben Gestalten, Stellungen, Geberden und Mienen, ganz in derselben Zusammenstellung sich z. B.

in den Mosaiken von S. Marco in Venedig wie in constantinopolitanischen Miniaturen und in den Fresken griechischer Klöster wiederfinden, — und hierin zeigt es sich erst recht, auf welchem abgestorbenen Boden wir uns bewegen. Allerdings tragen hier nicht blos die Maler die Schuld; die Kirche verlangte es nicht anders, insofern sie die Erfindung und Anordnung unverholen für sich in Anspruch nahm. In einer auf dem zweiten nicenischen Concil im Jahre 787 verlesenen Vertheidigung*) gegen die Bilderfeinde heisst es ganz deutlich: nicht die Erfindung (ἐφεύρεσις) der Maler schafft die Bilder, sondern ein unverbrüchliches Gesetz, eine Tradition (θεσμοθεσία καὶ παράδοσις) der katholischen Kirche; ... nicht der Maler, sondern die heiligen Väter haben auszudenken und vorzuschreiben; ihnen gehört offenbar die Composition (διάταξις), dem Maler nur die Ausführung (τέχνη)." Wenn nun die Kirche für irgend einen heiligen Gegenstand die möglichst angemessene Darstellung einmal gefunden hatte, so war kein Grund vorhanden, irgend jemals davon abzugehen, und wir werden in der That sehen, dass die byzantinische Malerei sich bis auf diesen Tag gewissenhaft jenem Princip unterworfen hat. Nur ist nicht zu vergessen, dass man einer lebenskräftigen Kunst mit solchen Vorschriften gar nicht entgegen zu treten gewagt hätte und dass das Absterben des byzantinischen Styls ebenso sehr Ursache als Wirkung eines solchen kirchlichen Anspruches war; beginnt doch das Copiren schon lange vorher! — Glücklicher Weise haben die heiligen Väter seit dem Jahre 787 die kirchlichen Darstellungen nicht sämmtlich neu erfunden, sondern auch das Copiren nach den ältern, durch den Gebrauch geheiligten Compositionen fernerhin gestattet. Mehrmals hat es das günstige Schicksal gewollt, dass treffliche Motive aus constantinischer, theodosischer

*) Abgedruckt in den Acten dieses Concils (*Conciliorum collectio regia maxima*, *Paris*. 1714. *Tom*. IV. *col*. 360), welche auch sonst eine Menge kunstgeschichtlicher Thatsachen, namentlich aus beispielshalber beigebrachten Legenden enthalten. Vor den Acten sind die unten anzuführenden Briefe Papst Gregors II. an Leo den Isaurier mitgetheilt.

oder wenigstens justinianischer Zeit auf diese Weise verewigt wurden, natürlich um so schöner und genauer, je näher das Vorbild des Copisten dem Original stand, während Copien aus vermuthlich vierter, fünfter Hand schon nur noch die allgemeine Anordnung wiedergeben, im Detail aber ganz byzantinisch sind. Selbst wo der Maler neu componiren muss, hält er sich doch in den einzelnen Figuren an beständig wiederkehrende Schemata, so dass nur die Anordnung und hie und da die Stellung (letztere oft sehr unglücklich) verändert wird. Die byzantinische Kunst war ein mit Luxus betriebenes Handwerk geworden und eben dadurch auf dem Wege zu derjenigen unglaublichen Mittheilbarkeit, welche wir in ihren spätesten Stadien werden kennen lernen. Man bemerkt hier ein völlig äusserliches Kunststreben, das sich mit seinen Gegenständen ein für allemal abgefunden hat. Die Fähigkeit des Malers hing bald, wie wir sehen werden, von der Auswahl und Menge der Durchzeichnungen ab, die er sich nach den Werken seiner Vorgänger angefertigt hatte.

§. 26. Das Handwerk aber blieb noch fleissig und sorg- 1.
fältig bis in's XIII. Jahrhundert. Wir thun dieser Kunst kein Unrecht, wenn wir z. B. die verhältnissmässig ausgezeichnete Behandlung der Farbe als ein handwerkliches Verdienst betrachten, denn mit der Naturnachahmung ist es bei der Farbe so wenig ernstlich gemeint als bei der Zeichnung, und der höchstmögliche Werth des byzantinischen Colorites ist im besten Falle ein dekorativer. Auch muss man sich hier so gut wie in Betreff der Zeichnung hüten, die Copie für das Original zu halten, und z. B. für einige sehr vorzügliche Miniaturen aus der Zeit der macedonischen Kaiser den Farbensinn der damaligen Miniatoren zu loben, indem das Beste an der Farbe gewiss nicht minder als die Erfindung und Zeichnung der bessern spätrömischen Zeit angehört. Allerdings aber hat sich die Farbe im Allgemeinen länger gesund erhalten als die Zeichnung; besonders liegt in der Art des Auftrages eine Sicherheit und Gewandtheit, die neben der sonstigen absoluten Erstarrung Staunen erregt. Schon die Farbenstoffe der Miniaturen scheinen mit chemischer

Kenntniss ausgesucht und behandelt. Ueber die mit dem Pinsel gezeichneten Umrisse wurde meist eine lebhafte, ungebrochene Farbe aufgetragen, und dann Licht, Schatten und Gefält mit dunklern und hellern Farben, später meist in Gestalt von zarten Schraffirungen darüber gesetzt. Es bezeichnet den ganz unplastischen Sinn jener Zeit, dass die Modellirung so ohne breitangelegte Schatten durch blosses Stricheln hervorgebracht wurde, allein die Wirkung ist immer eine sehr zierliche. Eine entschiedene Manier lässt sich am frühsten in Behandlung des Fleischtons erkennen, welcher orangefarben, dann dunkelziegelroth wird und am Ende durch die bekannten grünlichen Schatten und rosenrothen Lichter an geschminkte aber schon halbverweste Leichen erinnert. Dann werden mit dem Zurücktreten der antiken Muster die Farben überhaupt greller und bunter, die Umrisse sichtbarer, und seit der Eroberung Konstantinopels durch die Kreuzfahrer (1204), welche den Wohlstand und Luxus der Hauptstadt tief erschütterte, tritt vollends eine sorglose Flüchtigkeit der Behandlung ein. Schon lange vorher scheint überdiess ein unglücklich gewähltes harziges Bindemittel in Gebrauch gekommen zu sein, welches die Farben früh ver-
2. dumpfte. — Die Hintergründe, die Nimben und seit dem XI. Jahrhundert auch die aufgehöhten Lichter bestehen insgemein aus Gold, welches auf eine sehr solide Weise ohne alle Sparsamkeit aufgetragen scheint. Ja als hätte man dessen gar nicht genug anzubringen gewusst, sind überdiess die Gewänder kaiserlicher oder heiliger Personen grossentheils ganz von Goldstoff mit prachtvollen Stickereien. Eine auf den Gegenstand selbst bezügliche Absicht, etwa eine Andeutung himmlischer Herrlichkeit, ist dabei nicht anzunehmen, da sich der goldene Hintergrund gleichmässig bei allen möglichen Scenen findet, dagegen liegt es ganz im Wesen einer gesunkenen Kunst, die Unfähigkeit freier Schöpfung durch ein prachtvolles Material ausgleichen zu wollen *). Die hagern, mürrischen Gestalten mit dem ziegel-

*) Mit welchem ungeheuern sonstigen Luxus in Kirchen und Pallästen dieser Prunk der Malerei zusammenhing, findet sich anschaulich

braunen oder olivenfarbenen Fleisch nehmen sich begreiflicher
Weise nur um so düsterer aus. — Ein Rest von Lebenskraft, 3.
ja vielleicht die einzige Veränderung, welche den Namen
einer Weiterbildung verdient, offenbart sich im Ornament;
wir besitzen aus dieser Zeit die prachtvollsten Arabesken,
gemischt aus Laubwerk und Thiergestalten, reiche phantastische Architekturen als Einfassungen für Schrift und Bild,
u. dgl. mehr, fast Alles mit der grössten Sorgfalt und Zierlichkeit ausgeführt. Allerdings tritt die mehr vegetabilische
und somit organische Bedeutung der antiken Verzierungsweise hier zurück neben einer gewissen kalligraphischen Willkür, allein diess schliesst eine geistvolle Behandlung nicht
aus. Hierin hat Byzanz auch der bilderscheuen Kunst des
Islams zum Muster gedient und vielleicht von ihr manche
neue Anregung zurück empfangen*).

§. 27. Von der einzigen monumentalen Gattung der 1.
frühern byzantinischen Malerei, dem Mosaik, sind im oströmischen Gebiete selbst nur wenig Denkmäler erhalten und
von diesen stehen uns so gut wie gar keine Abbildungen
und nur mangelhafte Nachrichten zu Gebote. Wohl lässt
sich vermuthen, dass die Pracht der justinianischen Zeit oft
erreicht, wenn nicht überboten wurde. Die Pallastbauten
des Kaisers Theophilus (829 — 842) prangten mit dem reichsten Schmuck; aus Cinnamus wissen wir, dass noch drei
Jahrhunderte später die reichen Hofleute an den Wänden
ihrer Palläste die Thaten der alten Helden darstellen liessen,
freilich daneben auch Schlachten und Jagden, in welchen der

dargestellt in Hurters „Geschichte Innocenz III., Bd. I, unter der Rubrik: „ein Gang durch Constantinopel.“

*) Von Byzanz entlehnten die Saracenen auch die Technik des Mosaiks, dessen arabische Benennung *fsefysa* offenbar aus dem griechischen ψήφωσις entstanden ist. Als Byzanz zu Anfang des VIII. Jahrhunderts mit dem Khalifen Walid Frieden schloss, bedang sich dieser zur Ausschmückung der neuen Moschee von Damaskus ein gewisses Quantum *fsefysa* aus. Noch um die Mitte des X. Jahrhunderts sandte Kaiser Romanos II. dem Khalifen Abderrhaman III. das Material für die Mosaiken der Kibla in der Moschee von Cordova.

Heldenmuth des Kaisers gegen Feinde und wilde Thiere hervorgehoben war; — ausnahmsweise wagte es damals ein hoher Beamter, sogar die Siege des Reichsfeindes, des Sultans
2. von Ikonium, malen zu lassen. Bei dem gänzlichen Untergang dieser Arbeiten sind wir indess wesentlich auf die italienischen Mosaiken vom VII. Jahrhundert an beschränkt, welche nicht einmal durchgängig dem byzantinischen Styl zuzurechnen sind, und müssen desshalb im einzelnen Falle das Mehr oder Minder des byzantinischen Einflusses nach eigener Vermuthung andeuten. Ob und wie weit eine damals in Italien herrschende Gedankenrichtung dem Eindringen desselben günstig war, lassen wir hier dahingestellt, da diese Frage noch nicht genugsam culturgeschichtlich aufgeklärt ist. — Die gemeinsamen Grundzüge dieser Werke ergeben sich am besten bei der schon früher befolgten chronologischen Betrachtung.

3. Auf der Grenzscheide des ältern und des neuen Styles stehen einige Mosaiken des VII. Jahrhunderts in Rom, in welchen sich das Verarmen des erstern nicht wohl von dem Erscheinen des Letztern unterscheiden lässt, obschon man etwas Neues, von aussen Hereingebrachtes sehr deutlich inne wird. Das namhafteste darunter ist das Mosaik der Hauptnische von S. Agnese fuori la Mura, aus den Jahren 625—638. Schon im Gegenstande selbst liegt eine bedeutende, das Emporkommen des Heiligendienstes bezeichnende Abweichung von der bisherigen Sitte; statt eines segnenden Christus ist nämlich die heil. Agnes selbst stehend zwischen den ebenfalls stehenden Päpsten Honorius I. und Symmachus (den Erneuerern der Kirche) abgebildet, und die Andeutung der Gottheit beschränkt sich auf eine aus dem Firmament des Himmels herunterkommende Hand, welche der Heiligen die Krone aufsetzt. Die Ausführung ist, im Gegensatz zu der sonstigen byzantinischen Sauberkeit, hier wie bei den meisten spätern Mosaiken Roms ziemlich roh und selbst dürftig, was uns übrigens nicht befremden darf, da Rom im Verhältniss zu Byzanz eine Provinzialstadt geworden und auch in den äussern Mitteln tief heruntergekommen war. Die

Mitteltöne bleiben allmälig aus (in den Gewändern scheint ein solcher später hineingemalt), die Glasstücke werden grösser und reihen sich nicht mehr genau aneinander. Bedenklicher noch als diese Rohheit ist die innere Empfindungslosigkeit, die sich in den drei Gestalten kund giebt, diese graden Falten, die nur durch dunkle Streifen dargestellt sind, diese steifen, leblosen Stellungen, diess starre byzantinische Prachtgewand der Heiligen. Die schon sehr conventionellen Köpfe bestehen aus wenigen Strichen, die rothen Wangen der heil. Agnes sind plumpe Tupfen. Der Boden ist zwar unter den Füssen der Figuren noch nicht ganz verschwunden, aber auf ein Minimum beschränkt, der Grund wie bei fast allen folgenden Mosaiken Goldgrund. — Schon deutlicher zeigt sich 4.
der byzantinische Styl in dem sehr ausgedehnten Mosaik des Oratorio di San Venanzio, einer Nebenkapelle des Baptisteriums beim Lateran, 640—642. In der Altarnische steht zwischen acht Heiligen die Madonna mit segnend aufgehobenen Armen; darüber heben sich die Brustbilder Christi und zweier Engel aus bunten Wolken empor. An der Wand zu beiden Seiten der Nische sieht man je vier Heilige, und über der Nische zwischen drei Fenstern die Zeichen der Evangelisten und die Städte Jerusalem und Bethlehem. Christus und die beiden Engel sind hier zwar roh, aber noch mit Würde und Freiheit gebildet und erinnern durch ihre noch ziemlich fliessenden Formen an das VI. Jahrhundert. Dagegen sind die sechszehn regungslos neben einander stehenden Heiligen nebst der Madonna (welche hier zum erstenmale so ausdrücklich als ihr Mittelpunkt dargestellt wird) total byzantinisch. In den Gewändern wird auch hier die Falte und ihr Schatten durch einen blossen Streif von willkürlicher dunklerer Farbe angedeutet, und selbst in den Hauptmotiven beginnen Missverständnisse, wie sie das vorhergehende Jahrhundert noch nicht gekannt hatte. — Von ähnlichem Styl 5.
und fast gleichzeitig (642—649) ist das Mosaik der kleinen Altarnische von S. Stefano rotondo auf dem Cölius, welches ein kostbar verziertes Kreuz zwischen den stehenden HH. Primus und Felicianus darstellt. Am obern Ende des

Kreuzes befindet sich, sehr geschmacklos angebracht, ein kleines Brustbild Christi in einem Nimbus, über welchem die
6. segnende Hand des Vaters erscheint. — Eine einzelne als Altarblatt gearbeitete Mosaikfigur in S. Pietro in Vincoli, der vom Papst Agathon bei Anlass der Pest von 680 gelobte und ohne Zweifel bald darauf ausgeführte S. Sebastian ist schon als vereinzeltes Beispiel dieser Gattung merkwürdig. Weit entfernt von seiner später kunstüblich gewordenen jugendlichen Nacktheit ist der Heilige hier in echt byzantinischem Sinne ganz bekleidet und als Greis mit weissem Haar und Bart gebildet, die Märtyrerkrone in den Händen tragend. In seinem Gesicht ist noch Leben und Würde, auch deutet die sorgfältigere Schattengebung im Gewande darauf hin, dass man bei diesem der andächtigen Besichtigung vielfach ausgesetzten Werke mehr auf die Ausführung verwandt habe als sonst, nur ist die Gestalt im Ganzen schon sehr unorganisch. (Der Grund ist hier blau.) —
7. In S. Giorgio in Velabro nimmt gegenwärtig ein Frescobild die Halbkuppel der Nische ein, das wahrscheinlich die Copie eines Mosaiks, und zwar vermuthlich desjenigen ist, welches beim Bau der Kirche (682) jene Stelle erhalten hatte. Christus (der herrlichen Figur in SS. Cosma e Damiano nachgebildet) steht auf der Weltkugel zwischen der heil. Jungfrau und den HH. Petrus, Georg und Sebastian. Die secundäre Stellung der heiligen Jungfrau nöthigt uns, für das Urbild dieses Werkes ein möglichst hohes Alter anzunehmen, denn schon um diese Zeit und mehr noch später nimmt Maria gewöhnlich den Ehrenplatz ein, und hält Christum als Kind auf ihrem Schoosse.

1. §. 28. In diese Zeit fällt auch das letzte bedeutende Mosaikwerk von Ravenna: die Ausschmückung der prachtvollen Basilica S. Apollinare in classe (wahrscheinlich 671—677), welche uns jetzt, nachdem Sanct Paul bei Rom zum unersetzlichen Schaden der Kunstgeschichte in Asche gesunken, allein noch einen Begriff geben kann von der Art und Weise, wie man ganze Reihen von Bildnissen und Symbolen in Mosaik als Kirchenschmuck benutzte. In den Fül-

lungen zwischen den Bogen des Hauptschiffes sieht man fast sämmtliche oben erwähnte Sinnbilder der ältesten christlichen Kunst, vom einfachen Monogramm bis zum guten Hirten und Fischer dargestellt, und über den Bogen, in einer Reihe von Medaillons die Bildnisse der Erzbischöfe von Ravenna*), allerdings auch nicht mehr im Original, sondern nur in einer (anscheinend genauen) Copie, seitdem der schlimme Kunstfreund Sigismund Malatesta von Rimini die innere Wandbekleidung der Basilica zerstörte. Wie ehemals in den päpstlichen Bildnissen in S. Paul, so sehen auch hier alle Köpfe gerade vorwärts, denn dem Profil war jene Kunst völlig entfremdet. — Echt und alt sind dagegen die Mosaiken in und 2.
über der Hauptnische, ein merkwürdiges Denkmal jener Zeit, in welcher die Kirche von Ravenna im Bunde mit der Hofpolitik von Byzanz sich noch einmal der römischen Kirche gleich und ebenbürtig erklärte und desshalb auch ihren Schutzheiligen S. Apollinaris, den Schüler des heil. Petrus, durch glänzende Verehrung diesem gleichzustellen suchte. Diese Absicht thut sich in Anordnung und Inhalt der genannten Mosaiken auf das deutlichste kund; sie enthalten wesentlich eine Verherrlichung der ravennatischen Kirche. In der Halbkuppel der Nische sieht man auf Goldgrund mit rothweissen und blauweissen Wölkchen ein blaues goldgestirntes Rund, von Edelsteinen eingefasst, und in diesem ein prachtvoll geschmücktes Kreuz, dessen Mitte ein Brustbild Christi einnimmt. Zu beiden Seiten des Kreises erheben sich Moses und Elias, Halbfiguren, aus den Wolken, beide als Verklärte sehr jugendlich gebildet; weiter unten, auf einer Wiese mit Bäumen, in der Mitte des Ganzen, steht der heil. Apollinaris mit segnend aufgehobenen Armen, umgeben von 15 Schafen. An der Unterwand der Nische sind zwischen den Fenstern vier ravennatische Bischöfe unter Baldachinen mit Vorhängen und Hängeleuchtern auf blauem Grunde dargestellt; auf bei-

*) Auch in eigentlich oströmischen Kirchen kam Aehnliches vor; der Dom von Nicäa prangte mit den Bildnissen der 318 Bischöfe, welche einst dem dortigen Concil beigewohnt hatten.

den Seiten endlich enthalten zwei grössere Bilder die Opfer Abels, Melchisedeks und Abrahams und — sehr wenig entsprechend — die Verleihung der Privilegien an die Kirche von Ravenna. In all diesen Darstellungen ist die Zeichnung ungleich geringer als in den Werken des VI. Jahrhunderts, die Ausführung aber sorgfältig mit Angabe mehrerer Mitteltöne, nur die vier Bischöfe ausgenommen, welche schon roh und umrissartig gehalten sind und sich bloss durch kräftigere, minder conventionelle Köpfe auszeichnen. Den Namen „byzantinisch“ dürften diese Mosaiken, obwohl in der Nähe der Exarchenresidenz ausgeführt, doch weniger verdienen als die eben besprochenen römischen, insofern die Gestalten von jener starren Erstorbenheit der Heiligenfiguren von San Venanzio u. a. nur erst einen Anflug haben; auch sind ihre Gewänder trotz der Sinnlosigkeit mancher Motive schöner und würdiger gefaltet. Dagegen wird man ein starkes Sinken des Natursinns gewahr, wenn man die hochbeinigen, hässlichen Schafe mit jenen von SS. Cosma e Damiano in Rom, oder die ganz willkürlich gestalteten Bäume mit dem Baum vor Abrahams Hütte in S. Vitale vergleicht. Gleichwohl mag sich hier der byzantinische Einfluss, streng genommen, auf die Anordnung beschränken, insofern ein blosser Heiliger an die bisher Christo vorbehaltene Stelle (in der Mitte des Ganzen) tritt, während die Gegenwart Christi nur durch das
3. Kreuz angedeutet wird, wie in S. Stefano rotondo. Noch verdienen die zwei Seitenbilder der Unterwand genauere Betrachtung, besonders die drei alttestamentlichen Opfer, welche hier noch sinnreich zu einer recht lebendigen Composition verschmolzen und in der Ausführung das Beste sind.*) Unter einem geöffneten Vorhang hinter einem verhängten Tische sitzt der greise, weissgelockte Melchisedek mit Diadem und

*) Wenn man erwägt, wie schon in der spätrömischen Zeit das Copiren an der Tagesordnung war, so wird man vielleicht Bedenken tragen, die Erfindung dieses Werkes der Zeit von 671 bis 677 zuzuschreiben. Die Figur des Abel wenigstens ist eine direkte Nachahmung derjenigen in S. Vitale. Wie viele Kirchen aber sind, sammt ihren Mosaiken, nur in Ravenna untergegangen (der Dom, die Hauptkirche

Purpurmantel, und bricht das Brod; von links her schreitet Abel heran, als halbnackter Jüngling in linnener Clamys, in den Händen ein Lamm; rechts führt Abraham, hier als Greis in weissem Gewande, seinen Sohn herbei, der hier nicht mehr nackt (wie in S. Vitale), sondern in gelbem Kleide erscheint. — Das Gegenstück, die Verleihung der Privilegien, ist in Zeichnung und Ausführung schlechter und flüchtiger, so dass z. B. in den Köpfen die Umrisse schon roh hervortreten. Aus der mit einem Vorhang bekleideten Thür eines Pallastes treten drei kaiserliche Jünglinge mit Nimben hervor, Constantin, welcher den Purpurmantel trägt, Heraklius und Tiberius*); rechts steht, ruhig zusehend, der Erzbischof Reparatus von Ravenna, umgeben von vier Geistlichen, deren Einer von Constantin eine Rolle mit der rothen Inschrift „privilegia" in Empfang nimmt. Hier zeigt sich eine offenbar byzantinische Starrheit, zumal beim Vergleich mit den beiden Ceremonienbildern in San Vitale. — An der Wand über der 4.
Nische auf einem Streifen blauen Grundes sieht man ein Brustbild Christi und die Zeichen der Evangelisten (auch diese nur als Halbfiguren) durch den tausendjährigen Staub schimmern; dann folgen, auf Goldgrund, die zwölf Schafe, hier von beiden Seiten am Nischenbogen emporschreitend, und unterhalb derselben zwei Palmen, — Thiere und Bäume nicht besser als diejenigen in der Nische. Dagegen scheint in den Gestalten der beiden Erzengel Michael und Gabriel, welche weiter unten zu den Seiten der Nische angebracht sind, ein gutes altes Motiv erhalten zu sein: beide halten in der Rechten die Siegesfahne (das Labarum), während die Linke den purpurnen, innen mit gesticktem Goldstoff ausgeschlagenen Mantel so zusammenfasst, dass man noch etwas

der Vorstadt Classis etc.), um von Byzanz zu schweigen — und wie wenig sind wir daher berechtigt, unter dem noch Vorhandenen entschiedene Originale finden zu wollen, wenn nicht äussere Beweise hinzukommen!

*) Die schwierige Frage, welche Kaiser unter diesen Namen zu verstehen seien, liegt uns hier ferne. Wahrscheinlich sind Constantin Pogonatus, Tiberius II. und der bekannte Kaiser Heraklius gemeint; der Erstere tritt dann als Zeitgenosse mehr hervor.

von der weissen Tunica sieht; die Köpfe sind von jugendlicher Schönheit.

5. Uebrigens hatte die bauliche und künstlerische Thätigkeit in Ravenna schon seit dem Sturz der Ostgothen bedeutend nachgelassen. Eine Provinzstadt des oströmischen Reiches hatte in jener Zeit ohnehin kein glänzendes Schicksal; nun kamen beständige Angriffe der Longobarden hinzu, welche dem Exarchat einen Gebietstheil nach dem andern raubten, und im Jahre 728 selbst die prächtige Vorstadt Classis eroberten und wüste legten. Erdbeben thaten das Uebrige, und gegenwärtig ist ausser der schönen, einsamen Apollinariskirche am Rande des berühmten Pinienwaldes jede Spur von Classis untergegangen. Endlich, nachdem die Franken den Longobarden das eroberte Exarchat abgenommen und den römischen Stuhl damit beschenkt hatten, beschränkte sich die ravennatische Kunst auf Ausschmückungen im Einzelnen und auf Reparaturen, und diesem Umstande allein verdankt jetzt die abgelegene päpstliche Landstadt die Erhaltung von frühmittelalterlichen Kunstschätzen, wie sie sich sonst nirgends in der Welt mehr beisammen finden.

1. §. 29. Wie weit die Kriege u. a. Katastrophen des VIII. Jahrhunderts auf die Kunstübung in Rom Einfluss hatten, ist schwer zu entscheiden, da von den zahlreichen künstlerischen Leistungen, welche erwähnt werden, so viel als nichts erhalten ist. (Das Einzige ist u. W. das kleine Fragment aus der alten Peterskirche vom Jahre 705, jetzt in der Sakristei von S. M. in Cosmedin, welches bei einer barbarischen Nachlässigkeit der Technik eine gute alte Composition der Anbetung der Könige zeigt; die erhaltenen Figuren — Joseph, Maria mit dem Kinde, und ein Engel — verschieben sich zu einer ungezwungenen Gruppe.) Von Papst Constantin (708—715) wissen wir aus Paul Diaconus (VI, 34), dass er in der Vorhalle von S. Peter die sechs rechtgläubigen Synoden abmalen liess (ob in Mosaik, wird nicht gesagt), und zwar, bezeichnend genug, aus Trotz gegen den monotheletisch gesinnten Kaiser Philippicus Bardanes, welcher eine ähnliche Reihe von Synodenbildern in Konstantinopel hatte

zernichten lassen. Auch bei den Pontificaten Gregors III., Zacharias, Adrians I. etc. wird der Mosaicirung mehrerer Kirchen gedacht. Im Bilderstreit hatte Rom bekanntlich die Bilder eifrig vertheidigt; „die heiligen Gemälde“, schrieb Gregor II. beim Ausbruch des Kampfes an Kaiser Leo, „erheben die Sinne der Menschen zum Höhern; Väter und „Mütter heben ihre Kleinen auf den Armen in die Höhe; „Jünglinge und Ausländer zeigen einander erbauungsvoll die „gemalten Geschichten; aller Herzen richten sich empor zu „Gott!“ — und als in Byzanz mit dem Schwerte gegen die kirchliche Kunst gewüthet wurde, nahm Rom ganze Schaaren geflüchteter byzantinischer Maler in seine Klöster auf. Ein bestimmter Einfluss dieser neuen oströmischen Kolonie lässt sich allerdings nicht nachweisen. Wir finden, wie gesagt, in den jetzt vorhandenen Mosaiken Roms eine Lücke von beinahe hundert Jahren, indem dieselben erst nach völliger Beruhigung der Zustände Italiens, unter Papst Leo III. (795—816) wieder beginnen. Dieses auch sonst so wichtige Pontifikat zeichnete sich durch zahlreiche Kirchenreparaturen und Neubauten aus, bei welchem Anlass mehrfach die Mosaikbekleidung ausdrücklich erwähnt wird

Leider ist das wichtigste Werk, jenes politisch so be- 2.
deutsame Nischenmosaik des leonischen Trikliniums im Lateran — der letzte Ueberrest der grossen historischen Darstellungen in diesem Gebäude — bei der im vorigen Jahrhundert versuchten Uebertragung an die Aussenwand der Kapelle Sancta Sanctorum dergestalt verunglückt, dass man sich mit einer nach genauen Abbildungen verfertigten Mosaikcopie begnügen musste, welche indess mit Ausnahme der meist etwas modernisirten Köpfe das Urbild fast völlig ersetzt. In der Nische auf Goldgrund steht der segnende Christus zwischen eilf Aposteln in weissen Gewändern; unter seinen Füssen quellen die vier Paradiesströme. Die Gestalten zeigen in ihrer steifen und doch haltungslosen Auffassung, noch mehr aber in dem manierirten Faltenwurf einen starken byzantinischen Einfluss; hier zuerst entdecken wir eine völlig willkürliche Vertheilung der Gewandmassen, welche, von

sinnlosen Falten (d. h. blaugrauen Strichen) umzogen, sich nur noch obenhin an die Körperformen anschliessen. An den Wandflächen neben der Nische folgen dann jene berühmten kirchlich-politischen Tendenzbilder, welche eine ungleich grössere historische Ahnung enthalten, als alle Ceremonienbilder des Kaiserpallastes von Constantinopel. Links sieht man einen thronenden Christus, welcher dem vor ihm knieenden heil. Sylvester die Schlüssel, dem grossen Constantin eine Fahne reicht, — rechts einen thronenden S. Petrus, welcher Papst Leo III. eine Stola, Karl dem Grossen aber eine Fahne giebt, gleichsam als Zeichen der Belehnung. In den beiden letztgenannten knieenden Personen, welche zwar im Profil, aber vorwärts blickend gebildet sind, ist unläugbar eine Porträtähnlichkeit erstrebt, nur ist Karl der Grosse
3. darüber zur Carricatur geworden. — Aus derselben Zeit stammt das Mosaik über der Altarnische von SS. Nereo ed Achilleo, unterhalb der Thermen Caracalla's. Die Figuren sind klein, in der Ausführung gering und stark ergänzt, aber durch ihre Bedeutung merkwürdig. Seit jenen Darstellungen der Geschichte Christi am Triumphbogen von S. Maria Maggiore fanden wir die obere Nischenwand oder den Triumphbogen fast ohne Ausnahme mit apokalyptischen Scenen und mit den Symbolen der Evangelisten bedeckt; hier dagegen besteht die Ausschmückung dieser Oberwand wiederum aus historischen Bildern: in der Mitte der verklärte Christus zwischen Moses und Elias, zu beiden Seiten die hh. Nereus und Achilleus knieend, dann weiter links die Verkündigung, rechts Maria mit dem Kinde, von einem Engel be-
4. gleitet. — Die auf Leo III. folgende Regierung des Papstes Paschalis I. (817—824) war trotz ihrer kurzen Dauer reich an Mosaikwerken, ohne Zweifel weil die jetzt sicher geordneten Zustände der römischen Kirche zu neuer Kunstthätigkeit aufforderten. Allein zu einem wahrhaften Aufschwung war die Zeit nicht mehr angethan, und wie die damals scheinbar sehr blühende Kunst des karolingischen Frankenreiches (wovon unten) nur ein verspäteter Nachklang der Antike war, so erblicken wir in den römischen Werken jener Epoche nur

ein noch tieferes Versinken in die byzantinische Unform. Ob
damals in Rom eine vollständige Schule von Mosaicisten als
Abzweigung des Kunstlebens von Konstantinopel vorhanden
war und auf welchen verschiedenen Entwicklungsstadien der-
selben neue Einflüsse von Byzanz her hinzukamen, wagen
wir indess nicht zu entscheiden. — Die ausgedehnteste und 5.
prachtvollste Unternehmung des Papstes Paschalis mag wohl
die Ausschmückung von Santa Prassede auf dem Es-
quilin sein, wenigstens hat sich mehr davon erhalten, als von
dem Schmucke anderer römischer Kirchen, nämlich der
Triumphbogen, der Nischenbogen, die Nische selbst und eine
ganze Seitenkapelle des einen Nebenschiffes. Die an den
beiden Bögen gebildeten Gegenstände sind wie gebräuchlich
der Offenbarung entnommen. Ueber dem Triumphbogen er-
scheint, in der Mitte eines ummauerten Raumes mit Pforten,
der das himmlische Jerusalem vorstellt, der Heiland zwischen
zwei Engeln, die Weltkugel haltend, und ihm zu beiden Sei-
ten eine Reihe heiliger Männer, ihre Siegeskronen darbrin-
gend. Vier Engel stehen an den Pforten zu beiden Seiten
der heiligen Stadt, um in dieselbe die herbeiströmenden
Schaaren einzuladen; unter ihnen, zu beiden Seiten des Bo-
gens, sind die Gläubigen vorgestellt, die in feierlichem Zuge,
mit weissen Gewändern angethan, Palmen in den Händen,
herannahen. — Am Nischenbogen sieht man die gewöhnliche
Vorstellung des Lammes auf dem mit Edelsteinen besetzten
Stuhle, zwischen den sieben Leuchtern, vier Engeln und den
Symbolen der Evangelisten; an beiden Seiten des Bogens die
24 Aeltesten, die herbeikommen um ihre Kronen vor dem
Throne des Lammes niederzulegen. — In der Halbkuppel
der Nische nimmt Christus (Copie nach SS. Cosma e Damiano)
die mittlere Stelle ein, über ihm die Hand des ewigen Va-
ters, einen Kranz haltend: zu beiden Seiten folgen Petrus
und Paulus, S. Praxedis und S. Pudentiana, S. Zeno und
der Stifter Papst Paschalis mit einem Kirchlein in den Hän-
den, endlich zwei Palmen, deren eine denselben Phönix trägt
wie die Palme in SS. Cosma e Damiano. Weiter unten wie
gewöhnlich die 13 Lämmer. — Da die Kirche nicht eben

gross ist, so mussten bei einer solchen Masse von Darstellungen die einzelnen Figuren ziemlich klein ausfallen und wegen der schon sehr weit gediehenen Rohheit in der Ausführung ein barbarisches Ansehen gewinnen. Die Falten sind nur noch dunkle Striche, die Gesichter bestehen meist aus drei groben Linien *) Ueberhaupt sucht die damalige byzantinische Kunst ihr Heil in dem Vielen, in der Menge der Figuren und vermeidet mehr und mehr jene einzelnen Kolossalgestalten, die sie doch weder mit geistigem Inhalt zu beleben noch mit Realität auszufüllen im Stande war. Aber ihre starren, parallel stehenden kleinern Figuren sind um ihrer Unzähligkeit willen nicht besser und machen allmälig
6. einen Eindruck von auseinanderfallenden Atomen. — Vollends barbarisch sind die gleichzeitigen Mosaiken jener kleinen Seitenkapelle, welche von ihrer Pracht den Namen des „Paradiesgartens“ erhalten hat. Die Thür ist mit einer Doppelreihe von Medaillons in Mosaik eingefasst, deren Brustbilder rohen Carricaturen gleich sehen. Im Innern sind an den Wänden allerlei heilige Personen und Symbole dargestellt, ohne besondern Zusammenhang des Gedankens; merkwürdig ist nur eine Darstellung Christi unter dem Bilde eines Lammes mit vier Hirschen, welchen weiter unten vier Brustbilder entsprechen. Am Kreuzgewölbe erblickt man ein Brustbild Christi, von vier Engeln getragen, welche – empfindungslos genug – über den Gewölbekanten entzweigebrochen sind. —
7. Gleichzeitig entstanden die Mosaiken von S. Cecilia in Trastevere, welche in der Ueberfüllung und in der Rohheit und Erstorbenheit des Styles den eben besprochenen so ziemlich gleich stehen. In der Nische sehen wir wiederum Christus mit fünf Heiligen, dem Papst Paschalis und zwei Palmbäumen, diessmal noch auf blauem Grunde mit bunten Wölkchen. Die dreizehn Lämmer, welche sonst als Friesbild die halbrunde Untermauer der Nische mit der Halbkuppel wohl-

*) Vgl. Rumohr, Ital. Forschungen I., S. 239 u. f., wo der Styl dieser römischen Mosaiken des IX. Jahrhunderts zuerst mit einiger Genauigkeit erörtert wird. Ueber andere Ueberreste zweifelhaften Alters in S. Prassede s. ebenda S. 246 und Bd. II., Vorrede, S. VIII.

thuend vermitteln, sind hier in die letztere mit hineingezogen und bilden einen ziemlich unschönen Saum derselben. An der Nischenwand sah man bis vor wenigen Jahrzehenden die heil. Jungfrau mit dem Kinde thronend zwischen zwei Engeln und eilf Märtyrern, welche aus den beiden heiligen Städten herankamen; weiter unten aber die 24 Aeltesten in der bekannten Darstellung. Auch das Gesimse der Vorhalle hat hier noch seinen alten Schmuck: schöne goldne Ornamente auf blauem Grunde, abwechselnd mit blauen auf Goldgrunde, unterbrochen durch kleine Medaillons mit Brustbildchen — ein Beweis, wie lange einzelne gute Zierrathen bei
völliger Verderbniss alles Uebrigen fortleben können. — Ganz 8.
derselbe Styl wie in S. Cecilia zeigt sich auch in und über der Nische von S. Maria della Navicella (auch in Dominica genannt) auf dem Cölius. In der Nische erscheint Maria mit dem Christuskinde auf dem Throne sitzend; Engel stehen in regelmässiger Aufschichtung ihr zu beiden Seiten, und zu ihren Füssen kniet mit unsäglich steif geknickten Gliedern Papst Paschalis I. An der Nischenwand sieht man oben den Heiland in einem Nimbus zwischen zwei Engeln und den zwölf Aposteln, und weiter unten, in ungleich grösserem Maassstabe, zwei Propheten, welche auf ihn hinzudeuten scheinen. Merkwürdig ist hier der reiche Pflanzenschmuck; ausser dem auch sonst nicht seltenen, aus zwei Gefässen hervorwachsenden Blumenkranz am Rande der Halbkuppel, ist hier auch der Boden unter den Figuren mit Blumen verziert — ein harmloser Schmuck, zu welchem sich die by-
zantinische Morosität sonst selten versteigt. — Von da an 9.
geht es rasch abwärts in die tiefste Barbarei. Die Mosaiken von S. Marco in Rom, ausgeführt unter Papst Gregor IV. (827—844), sind bei aller Pracht doch der möglichst dürftige Ausdruck dessen, was dargestellt werden sollte. Ueber der Nische sieht man in Rundungen das Brustbild Christi zwischen den Sinnbildern der Evangelisten, und weiter unten Petrus und Paulus (oder zwei Propheten) mit Schriftrollen; in der Nische unter einer von oben einen Kranz reichenden Hand steht der segnende Christus mit einem offenen Buche, und zu beiden Seiten fünf Heilige und Papst Gregor IV.;

dann folgen, noch zur Halbkuppel gehörend, die dreizehn Lämmer, die einen zweiten, ganz krummen Reif um die Figuren bilden. Die Arbeit ist hier überaus roh und von echt byzantinischer Starrheit; als hätte der Künstler gewusst, dass seine langen, hagern Gestalten nicht mehr sicher auf ihren Füssen stehen, gab er jeder ein besonderes kleines Piedestal. Die Gewandlinien sind meist senkrecht und parallel, und bei all diesen Mängeln hat man doch durch aufgehöhte Lichter von anderer Farbe gewisse Changeant-Effekte erzwungen.*)
10. — Das stark ergänzte Nischenmosaik von S. Francesca Romana (wahrscheinlich 858—867, unter Nicolaus I.) beschliesst diese Gruppe römisch-byzantinischer Werke. Hier war man endlich zum Bewusstsein gekommen, dass Gestalten wie die damalige Kunst sie bildete, keine lebendigen Beziehungen mehr zu einander haben, also auch keine Composition mehr ausmachen könnten, und trennte desshalb die Madonna auf dem Throne und die vier handaufhebenden Heiligen durch zierliche Bogenstellungen. Der Grund ist wie bei den meisten vorhergehenden Mosaiken Goldgrund, die Nimben dagegen blau. Dass die Gesichter bloss ärmliche Linien, die Wangen rothe Kleckse, die Falten willkürliche dunkle Striche sind, versteht sich von selbst; doch deutet eine gewisse Flüssigkeit und Fülle der Formen, sowie auch einige Nebendinge (dass z. B. Maria hier eine Krone, in byzantinischen Werken aber einen Schleier trägt) vielleicht darauf hin, dass wir es hier weniger mit byzantinischer Verderbniss als mit einem nordischen, wahrscheinlich fränkischen Einfluss zu thun haben. (Dem XIII. Jahrhundert können wir das Mosaik doch nicht wohl zuschreiben, wenn wir die
11. authentischen Arbeiten dieser Zeit damit vergleichen.) — Von spätern Werken des IX. Jahrhunderts ist in Rom nichts erhalten; was Papst Formosus (891—896) in S. Peter arbeiten liess, ist mit der alten Basilica untergegangen. In Aquileja soll noch das Kirchenmosaik vorhanden sein, welches Gisela,

*) Aus der Zeit Sergius II. (844—847) sollen noch Malereien vorhanden sein in der Capelle Sancta Sanctorum beim Lateran, welche uns unzugänglich gewesen ist. — Vgl. Eméric-David, a. a. O. S. 76.

die Tochter Ludwigs des Frommen ausführen liess; es enthält (sehr auffallend für diese Zeit) Christus am Kreuz, Maria, S. Georg, das Bild der Gisela und verschiedene allegorische Figuren. Auch die Cathedrale von Capua besitzt noch aus jener Zeit das von Bischof Hugo gestiftete Mosaik. Dagegen sind die „sehr schönen Figuren", womit damals die Aebte Potto und Gisulf sämmtliche Wände der Kirche von Monte Cassino schmückten, verloren gegangen.

Vom Ende des IX. Jahrhunderts an scheint die Mosaik- 12.
arbeit fast in ganz Italien aufgehört zu haben. Siebzig Jahre lang drehten sich alle politischen Verhältnisse des unglückseligen Landes in einem Strudel, welcher manchen Augenblicken der Völkerwanderung nicht viel nachgeben mochte; Rom insbesondere war der Spielball der scheusslichsten Factionen geworden. Mit Gewalt schafften die Ottonen Ruhe, aber die tiefe Wunde, welche allen geistigen Bestrebungen und somit auch der Kunst geschlagen war, heilte nicht sobald wieder. Wo sich in der Folge ein neues Kunstleben regte, da musste wieder an Byzanz angeknüpft werden; als z. B. der Abt Desiderius von Monte Cassino (später Papst unter dem Namen Victor III.) im Jahre 1066 die Kirche seines Klosters neu baute, musste er in Konstantinopel Mosaicisten miethen, welche dann mehrere Klosterzöglinge in ihrer Kunst unterrichteten.*)

§. 30. Auch diessmal war die unter byzantinischer Schein- 1.
hoheit heranwachsende Republik der venetischen Inseln vor dem allgemeinen Unheil bewahrt geblieben. Sie gedieh und vermehrte sich als Stapelplatz zwischen dem oströmischen und dem neuen weströmischen Reiche, und selbst nachdem die politische Verbindung mit Byzanz faktisch aufgehört, vermittelte der höchst lebhaft gewordene Handel einen beständigen Zusammenhang. In Betreff der Kunst aber ist Ve-

*) Wir nennen hier noch das jetzt in der Restauration begriffene Mosaik der Chornische von San Ambrogio zu Mailand (Christus zwischen zwei Erzengeln und den hh. Gervasius und Protasius), welches 832 von einem Mönche Gaudentius ausgeführt sein soll. Die Ausführung scheint sorgfältiger, die Gestalten lebendiger als in den gleichzeitigen Mosaiken Roms.

nedig bis in's XIII. Jahrhundert fast völlig als byzantinische Colonie zu betrachten, insofern hier die Malerei sich vollkommen an die griechischen Vorbilder anschloss, die Baukunst eine Durchdringung abendländischer und morgenländischer Elemente darbot, und nur die Sculptur abendländisch verblieb; weil sie allein in dem mit aller höhern Plastik verfeindeten Byzanz keine Vorbilder mehr fand. Besonders können wir die Mosaiken von Venedig als einen fast genügenden Ersatz der verlorenen oströmischen betrachten, indem hier die byzantinische Tradition sich weit unmittelbarer und weniger getrübt offenbart als z. B. in den eben be-
2. sprochenen römischen Arbeiten. Das älteste vorhandene Werk dieser Art würden die angeblich im Jahre 882 verfertigten Mosaiken von S. Cyprian bei der nahen Inselstadt Murano sein (jetzt für die Friedenskirche in Sanssouci erworben), welche einen Christus mit Maria zwischen Heiligen und Erzengeln darstellen, doch stammt nach der Ansicht von Andern das Werk erst aus dem XIII. Jahrhundert.
3 Sicherer und ungleich machtvoller aber ist das byzantinische Mosaik repräsentirt in der 976 neu gegründeten Hauptkirche San Marco in Venedig, deren älteste Wand- und Gewölbebilder wenigstens dem XI., vielleicht auch noch dem X. Jahrhundert angehören. Seitdem im Jahre 828 der Leichnam des Evangelisten Marcus von einer venezianischen Handelsflotte aus Alexandrien war hergebracht worden, hatte das Volk der Inseln die heilige Reliquie gleichsam zu seinem Symbol, zur Garantie seines ganzen Daseins erhoben; nun galt es, die Kirche, welche den verehrten Leichnam barg, mit all der Pracht auszuschmücken, welche die Mittel des aufblühenden Handelsstaates gestatteten. Es ist bekannt, mit welchem ungeheuern Luxus des Materials das Gebäude ausgeführt wurde, indem man den ganzen römischen Orient dafür in Requisition setzte; innen wurde der Boden ganz, die Wände und Pfeiler bis zu halber Höhe mit den kostbarsten Steinarten bekleidet, alles Uebrige aber, Oberwände, Tonnengewölbe und Kuppeln — eine Gesammtfläche von mehr als vierzigtausend Quadratfuss — mit lauter Mosaiken auf Goldgrund bedeckt; allerdings eine so riesenhafte Arbeit, dass

selbst das reiche Venedig sechs Jahrhunderte hindurch daran stückeln musste. Alle Style welche je daselbst geherrscht, bis auf die letzten Manieristen der Schule Tintoretto's, haben sich an diesem Denkmal verewigt. Der Gesammteindruck hat etwas Trübes und Schweres; man wird bisweilen an die abergläubische Devotion des Seemanns erinnert, welcher durch ein möglichst kostbares Ex voto sich den Himmel zum Freunde in der Gefahr machen will und für die kurzen Rasttage im heimischen Hafen die glänzendste Pracht der Welt um sich zu haben verlangt, ohne es mit der höhern Schönheit genau zu nehmen. Jedenfalls aber gewinnen wir nur hier eine Vorstellung von der Mosaikverschwendung in den Prunkgebäuden des alten Konstantinopel.

Ein folgerecht durchgeführter Gesammtgedanke in der 4. Anordnung lässt sich schon desshalb schwer erkennen, weil man sich in den verschiedenen Epochen, selbst wenn er vorhanden war, nicht daran gebunden hat, zumal seit den Zeiten Tizian's; überdiess sprechen auch die ältesten Theile nicht dafür, wenn sich auch gewisse Gruppen und Massen als zusammengehörig kund geben. In den fünf halbrunden Wandnischen der Vorderseite ist (gleichsam als Einleitung) die Geschichte der Translation der heiligen Leiche, in der mittlern ein Weltgericht abgebildet, dann in den fünf halbrunden Abschlüssen der Obermauer die Geschichte Christi, allerdings fast lauter moderne Arbeiten, die aber die Stelle von ältern vertreten. Die Vorhalle, welche das Gebäude von drei Seiten umgiebt, enthält (wie an den gothischen Kirchen oft die Portale) die Geschichten des alten Bundes von der Schöpfung bis auf Moses (ausgezeichnete Werke vom Anfang des XIII. Jahrhunderts, welche wir unten zu betrachten haben), dann in den zu einer Kapelle und einem Baptisterium umgeschaffenen Theilen die Geschichte des heiligen Marcus und eine Menge von symbolisch sehr bedeutenden Darstellungen in Beziehung auf die Taufe. Das Innere bildet bekanntlich ein Kreuz mit fünf Kuppeln, welche auf je vier breiten, gewaltigen Bogen ruhen, so dass je zwei von diesen eine Art Nebenschiffe bilden; Säulenreihen mit scheinbaren Galerien in der halben Höhe der Kirche trennen sie von dem kreuz-

förmigen Hauptraum. Die folgende Uebersicht, welche unter den Tausenden von Figuren natürlich bloss das Hauptsächlichste hervorhebt, genügt um zu beweisen, wie wenig man die Gelegenheit zu bildlicher Entwickelung eines dogmatischen Systems benutzt hat:

In der **hintern Nische** bloss ein grosser Christus, unten vier Heilige.

T. G. Scenen der Apostelgeschichte, einzelne Heilige, u. a. m.

Hintere Kuppel: Christus, Maria, David, Salomo und eilf Propheten. Pendentifs: die Symbole der Evangelisten.

T. G. Scenen der Apostelgeschichte, einzelne Heilige, und das Opfer Kains und Abels.

TG. und WB. Wunder und Thaten Christi bis zum Abendmal.

Eckraum: Engel u. Heilige.

TG. Geschichte Christi bis zur Transfiguration.

Eckraum: Ornam. u. Heilige.

TG. Wunder Christi. WB. desgl.; Geschichte eines heil. Mönches.

TG. Wunder Christi WB. Stammbaum Christi. Darunter die Capella di S. Isidoro mit dessen Thaten.

Kuppel links: Ein Kreuz, u. ringsum die Wunder der Apostel. Pendentifs: die 4 Kirchenlehrer.

TG. Wunder Christi und Abendmal.

Mittlere Hauptkuppel: Christus zwischen 4 Erzengeln; ringsum Madonna u. Apostel; dann die christl. Tugenden; in den Pendentifs die Evangelisten u. d. Flüsse des Paradieses.

TG. Christi Versuchung, Einzug in Jerusalem, Abendmal und Fusswaschung.

Kuppel rechts: nur vier Heilige. Pendentifs: vier Heilige.

TG. Wunder Christi.

Capella de' Mascoli: Leben der Maria.

TG. Leben d. Maria. WB. Jugendgeschichte Chr. u. Gesch. von Daniel und Susanna.

Eckraum: Evangelisten u. Heilige.

TG. die Passion bis zur Auferstehung.

Eckraum: Christus, Maria u. Heilige.

TG. biblische Geschichten. WB. nochmalige Darstellung der Translation des heil. Marcus.

TG. und WB. Thaten und Martern der Apostel.

Vordere Kuppel: Ausgiessung des heil. Geistes auf die Apostel; ringsum die Anwesenden fremder Nationen. Pendentifs: die Erzengel.

TG. u. WB. Thaten u. Martern d. Apostel. Christus am Oelberg.

Eckraum: Offenbarung u. Heilige.

TG. Scenen aus der Offenbarung.

Eckraum: Offenbarung u. Heilige.

Grosses vorderes Tonnengewölbe: Das Paradies.

TG. bezeichnet Tonnengewölbe, WB. bezeichnet Wandbild.

Wer hier einen Fortschritt im Gedanken finden will, 5.
muss ihn erst hineinlegen. Wenn vorn gleich mit Paradies, Apokalypse und Pfingstfest begonnen wird, um am Ende, im Allerheiligsten, mit Christus und den Propheten zu schliessen, so läuft diess nicht bloss der jetzt angenommenen Anordnung ähnlicher kirchlicher Gesammtdecorationen zuwider, sondern auch den wichtigern Beispielen dieser Art aus dem spätern Mittelalter. Nur das Leben Christi ist einigermassen consequent, doch mit Wiederholungen und ohne strengere Bezüge auf die betreffenden Stellen durchgeführt. In den zahllosen einzelnen Heiligen bemerkt man einen Anfang jener merkwürdigen Rangordnung, welche ihnen die spätere byzantinische Kunst anweist, wenigstens stehen heilige Diacone, Einsiedler, Säulenheilige u. s. w. hie und da nach Ständen beisammen. Der höchste Werth dieser Arbeiten ist immer der archäologisch-liturgische; hier finden wir z. B. jene merkwürdige „heilige Auferstehung", wo über den zersprengten Pforten des Hades der Heiland mit der Siegesfahne emporsteigt, den Adam an der Hand mit sich fortreissend, während auf beiden Seiten die Apostel anbetend ihre Hände aufheben; hier allein sieht man die fremden Beiwohner des Pfingstfestes je zu Zweien in ihren Trachten dargestellt, die Juden in spitzen Hüten, die Parther mit Bogen und Pfeilen, die Araber fast nackt, u. s. w.; hier sind die christlichen Tugenden, die Thaten und Martyrien der Apostel in einer Vollständigkeit beisammen wie sonst fast nirgends — denn all die unermesslichen Wandfresken nordischer Kirchen, welche Aehnliches (und in weit schönerer Gestalt) enthalten haben mögen, sind untergegangen oder nur noch in ärmlichen Resten vorhanden.
Der Kunstwerth dagegen ist wenigstens bei den ältesten 6.
Mosaiken dieser Kirche — es sind hauptsächlich die der vordern, mittlern und links gelegenen Kuppel und der angrenzenden Tonnengewölbe — so beschaffen, dass wir ihn nur in Kürze charakterisiren dürfen. Wenn in den römischen Mosaiken der Zeit Paschalis I. noch immer ein Nachklang von Freiheit und Leben vorhanden war, so zeigt sich hier in all denjenigen Scenen, welche nicht offenbar allgebräuchliche

Copien älterer Werke sind (wie z. B. gerade jene „Auferstehung“), der vollkommenste Tod aller freien Form. Die Gestalten sind durchgängig leblose Schemen und scheinen bei jeder Bewegung auseinander zu fallen; jeder Schritt, jedes Ausstrecken der Hand wird ihnen geradezu gefährlich; durch das Weglassen des Bodens ist ihnen auch der letzte Rest von Haltung genommen. Von dem grossartigen, feierlichen Typus der Mosaikgestalten des V. und VI. Jahrhunderts sind nur die ins Magere und Greisenhafte zusammengezogenen Umrisse geblieben; recht als Symbol der alt gewordenen Theologie von Byzanz erscheint hier selbst Christus als mürrischer Alter, mit grauweissem Haar und Bart. Dagegen ist die Ausführung fein und sorgfältig geblieben, wenigstens in den dem Auge näher stehenden Bildern; die Glasstücke sind klein und gut gefügt; zarte Schraffirungen von Gold und hellen Farben durchziehen blinkend die starren Gewänder.

1. §. 31. Eine andere Gruppe abendländisch-byzantinischer Mosaiken finden wir in Unteritalien und Sicilien, zur Zeit der Normannen. Von den drei Völkern, welche sich im XI. Jahrhundert um den Besitz dieser Gegenden stritten, den Griechen, Saracenen und Normannen, besassen nur erstere eine ausgebildete Malerei, und letztere, als Sieger, entlehnten diese Kunst von ihren Unterworfenen, während sie in der Baukunst und Bildhauerei ihre eigenen Wege gingen.
2. Schon in einem der ältesten erhaltenen Normannendenkmäler, dem von Robert Guiscard um 1080 gegründeten Dom von Salerno drückt sich diess Verhältniss auf das Merkwürdigste aus; das Gebäude gehört der normannischen, mit saracenischen Einflüssen vermischten Bauweise an, so weit es nicht aus antiken Fragmenten (dem Raube von Pästum) besteht; die (wichtigen) Sculpturen sind von einem zwar nicht sehr organischen, aber durchaus runden, weichen, abendländischen Styl, und nur die Mosaiken (die Altarnische rechts, und eine Thürlunette) und die eherne Hauptpforte, deren flach mit Silber eingelegte Figuren nicht dem Gebiete der Plastik, sondern dem der Zeichnung angehören, sind trotz der lateinischen Beischriften byzantinisch. Das Nischenmosaik auf

Goldgrund stellt S. Marcus mit dem Evangelienbuch auf dem Throne sitzend dar, neben ihm vier stehende Heilige, oben ein geflügelter Christus in Purpurgewand, mit Stab und Globus — alles in einem eben so steifen, zierlichen Styl wie die ältern venezianischen Mosaiken. Dasselbe gilt auch von der Halbfigur des Matthäus in der Thürlunette. — Das 3.
grösste Prachtwerk dieser byzantinisch-normannischen Malerei sind die Mosaiken des Domes von Monreale bei Palermo (nach 1174), wo die mittlere Nische ein überaus kolossales Brustbild Christi, der nächst umgebende Raum zahllose Heilige, die Arme des Querschiffes die Geschichten Petri und Pauli, das Langschiff endlich eine grosse Reihe biblischer Ereignisse enthält. Da die Kirche sehr rasch vollendet wurde, bedurfte es zu Beschaffung dieser Mosaiken einer Anzahl von weit über hundert Künstlern, was ohne die Existenz einer alten, längst über ganz Sicilien verbreiteten Schule kaum möglich gewesen wäre. — Etwas früher ist der nicht minder 4.
prächtige Wandschmuck der Rogerskapelle in Palermo (nach 1140) und die Mosaiken mehrerer andern sicilianischen Kirchen: S. M. dell' Ammiraglio, des Domes von Cefalu (letztere besonders ausgezeichnet) u. s. w. — Das Jagdzimmer des Königs Roger I. in Palermo (um 1100) mit den etwas heraldischen Thiergestalten und Ornamenten auf Goldgrund erinnert an die wahrscheinlich ähnliche Verzierung der unter Kaiser Theophilus (829—842) in Konstantinopel erbauten Prunkhalle Margarita, welche sammt den übrigen zahlreichen Pallastbauten dieses Fürsten untergegangen ist*). So viel wir nach Abbildungen und Beschreibungen urtheilen können, zeigt sich in diesen sicilischen Werken durchgängig derselbe dürre erstorbene Styl wie in den ältesten Bildern der Marcuskirche.

§. 32. Bei den Miniaturen des byzantinischen Styles 1.

*) Die Abbildungen aller dieser Mosaiken bei Serradifalco: *del Duomo di Monreale etc.* erscheinen ohne Ausnahme modern gefärbt zu sein. — Bei Hittorf und Zanth: *Architecture moderne de la Sicile*, giebt nur das letzte Blatt einen treuen Begriff vom Styl derselben, allerdings bloss durch wenige Beispiele.

dürfen wir uns um so eher kurz fassen, da eine Anzahl vortrefflicher Beschreibungen und genügender Abbildungen*) derselben vorhanden ist, auf welche wir verweisen können, ganz besonders aber weil die besten Miniaturen der byzantinischen Zeit nicht dem byzantinischen Style angehören, sondern Copien älterer, spätrömischer Werke sind und als solche theilweise schon oben besprochen wurden.

2. So sind z. B. die berühmtesten Codices der kaiserlichen Bibliothek zu Paris aus der Zeit der macedonischen Kaiser Nachbildungen und Copien von Arbeiten der besten römisch-christlichen Zeit. Die wichtigsten und schönsten Miniaturen, 47 an der Zahl, enthält ein Codex der Predigten des heil. Gregor von Nazianz; hier sind die Martyrien, die kaiserlichen Personen u. a. der spätern Zeit angehörige Darstellungen im Styl des IX. Jahrhunderts gebildet, während die übrigen herrliche Erfindungen des V., spätestens VI. Jahrhunderts wiederholen, von der Weltschöpfung bis zur Zeit-
3. geschichte Gregors. — Noch interessanter durch zahlreiche antike Personificationen von abstracten und Naturgegenständen ist ein Psalterium des IX. Jahrhunderts; ja „in keiner andern griechischen Handschrift hat sich die antike Auffassungsweise so rein erhalten als in dieser."**) Da lehnt an die Schulter des jugendlich schönen David mit der Lyra die „Melodie", ein hehres Weib; seitwärts liegt das „Gebirge" als bekränzter Mann mit grünem Gewande; wo David den Löwen tödtet, treibt ihn die „Stärke", eine jugendliche weibliche Gestalt, zur Tapferkeit an; bei seiner Salbung

*) Vgl. hauptsächlich: Waagen Kunstwerke und Künstler in Paris, S. 201 u. ff. und die betreffenden Blätter in D'Agincourt, Geschichte der Malerei, worunter Vieles nach Durchzeichnungen.

**) Waagen, von welchem wir diese Worte entlehnen, erklärt zwar nicht ausdrücklich, dass diese Miniaturen Copien eines ältern Werkes seien, allein er gesteht ihnen „in Motiven, Formen, Costüm und Faltenwurf ein durchaus antikes Ansehen" zu, und bemerkt, dass „die Technik, obschon nach antiker Art breit und pastos, mit der Erfindung keineswegs auf gleicher Höhe stehe." Auch giebt er wenigstens für die schöne Composition des Jesaias „ein sehr altes Urbild" zu.

schwebt über ihm die „Milde“; beim Kampf mit Goliath sieht man hinter diesem die fliehende „Prahlerei“, hinter David die „Kraft“; als König umgeben ihn die „Weisheit“ und die „Weissagung“, als Büsser steht er unterhalb der „Reue“. Nicht minder sind die „Nacht“, die „Wüste“, der „Abgrund“, das „rothe Meer“, der „Berg Sinai“, u. a. m. durch antik gefasste männliche und weibliche Gestalten symbolisirt — ein halbheidnischer Cultus der Natur und der allgemeinen Ideen, dessen das X. Jahrhundert von sich aus gewiss nicht mehr
fähig war. — Ebenso dürfen wir bei den im IX. Jahrhundert 4.
roh ausgeführten aber kräftig antik gedachten Miniaturen der „christlichen Topographie“ des Cosmas (im Vatican) ein weit älteres Vorbild voraussetzen, wenn nicht nur der „Jordan“ als Mann mit der Urne, sondern auch der „Tanz“ als aufgeschürztes Mädchen mit hochgeschwungenem Schleier
auftritt. — Dagegen ist das sog. vaticanische Menologium 5.
(für Kaiser Basilius den Bulgarentödter, 989—1025, ausgeführt) mit seinen 430 prachtvollen Miniaturen auf Goldgrund wesentlich eine Schöpfung dieser Zeit, und sicher eine der besten. Acht Maler, welche sich jedesmal mit Namen nennen, haben die einzelnen Tage dieses kostbarsten aller Kalender (der noch dazu nur die Hälfte des Jahres umfasst) mit den bezüglichen Geschichten aus dem Leben Christi, der Heiligen und der Kirche (z. B. in Gestalt von Synoden) versehen.*) In den biblischen Scenen schauen öfter ältere Motive durch**), dagegen sind die Martyrien der Heiligen wirklich im X. Jahrhundert erfunden und machen demselben — abgesehen von dem oft scheusslichen Inhalt — alle Ehre, insofern bei grosser Leblosigkeit des Einzelnen wenigstens die Composition im Durchschnitt wohl verstanden, hie und da wahrhaft lebendig

*) Die Durchzeichnungen derselben bei D'Agincourt, Taf. 31 u. f. sind im Detail durchweg etwas modernisirt und nicht ganz zuverlässig.

**) Merkwürdiger Weise findet man einzelne Darstellungen des Menologiums in den Mosaiken des Domes von Monreale (s. oben) wiederholt, wahrscheinlich weil sie alte, zum Gemeingut der byzantinischen Kunst gewordene Composition enthalten.

ist. Da werden Heilige erschlagen, von Pferden zu Tode geschleift, in glühenden Stieren verbrannt, mit Ruthen todt geprügelt, gekreuzigt, ersäuft, von den wilden Thieren des Amphitheaters zerrissen, geröstet, an den Füssen aufgehangen u. dgl. m., wobei sich oft eine ziemlich richtige Vorstellung von den Körperbewegungen zeigt, wenn gleich das Verständniss des körperlichen Organismus im Ganzen verschwunden ist. Gewänder und Köpfe sind durchgängig starr und conventionell, das Nackte etwas mager und durch ein hässliches Ziegelbraun entstellt, wenn letzteres hier nicht die Folge eines ungeeigneten Bindemittels ist, welches auch sonst die Farben
6. verdüstert hat. — Schon viel niedriger stehen die für Alexius Comnenus (1081—1118) gearbeiteten Dogmatica Panoplia (im Vatican), deren Miniaturen nur noch steife, goldverzierte Gewänder mit schwächlichen Greisenköpfen ent-
7. halten. — Eine im XII. Jahrhundert entstandene Sammlung von Predigten für die Marienfeste (im Vatican), worin die Initialen meist aus Thierfiguren gebildet sind, enthält treffliche ältere und einige lobenswerthe gleichzeitige Erfindungen und zeichnet sich durch Schönheit der Ornamente
8. aus. — Eine andere wichtige Handschrift der Comnenenzeit, die Klimax des Johannes Klimakus (im Vatican) veranschaulicht in kleinen, höchst zierlich und scharf gezeichneten Compositionen auf Goldgrund die bekannte Allegorie, dass die Tugenden die Stufen zum Himmel, die Laster jene zur Hölle seien. Merkwürdig ist hier die neue Behandlung der sehr zahlreich vorkommenden Personificationen von abstracten Gegenständen, welche ohne weitere Charakteristik als kleine, durch Beischriften bezeichnete männliche und weibliche Figuren (die Bösen als Neger) an der Handlung lebhaften Antheil nehmen, während sie früher durch Gestalt und Attribute characterisirt und meist in stiller Würde zuschauend dargestellt wurden. Die Bewegungen sind übrigens grossentheils ganz ungeschickt nach einem allgemeinen Schema ausgedrückt.

9. Mit dem XIII. Jahrhundert tritt in Technik und Erfindung ein unheilbarer Verfall ein. Die schon früher sehr

langen Verhältnisse werden spindeldürr, die Zeichnung ganz schwach, die Farben grell und bunt, bis endlich die ganze Ausführung sich auf ein kümmerlich angemaltes Federgekritzel beschränkt. Die Personificationen, eines der letzten Erbtheile antiker Kunst, werden selten und tragen statt der bisherigen idealen Gewandung die Modetracht der Zeit; „Gerechtigkeit" und „Barmherzigkeit" treten im Schmuck byzantinischer Kaiserstöchter auf. — Portraitbilder aus der Zeit der Paläologen bestehen nur noch aus dürftigen Köpfen und einer bunten Masse von Ornamenten, welche ein Gewand vorstellt.

§. 33. Von den Tafelbildern der byzantinischen 1.
Zeit mag ungefähr dasselbe gelten wie von den Miniaturen, nur mangeln hier die festen Daten; auch gestattet das Stillestehen der Kunst und der Typen während so langer Jahrhunderte keinen Schluss aus dem Style auf die Zeit. Für die Privatandacht wurden zwar schon vor dem Bilderstreit unzählige Bilder dieser Art angefertigt, hauptsächlich in den Klöstern, allein trotz der Solidität ihrer Grundirung mussten sie in tausend Jahren doch wohl der innern Zerstörung des Holzes unterliegen. Die unzähligen byzantinischen Madonnen, Heiligen und Christusbilder, welche man noch jetzt in Italien findet*), können grösstentheils oder fast sämmtlich Fabrikate der letzten Zeiten des oströmischen Reiches, manche sogar aus viel neuerer Zeit sein. — Ein besonderes Gebiet der by- 2.
zantinischen Malerei bilden einzelne überaus prächtige Emailarbeiten auf Gold, welche im Styl natürlich den übrigen Gemälden durchaus verwandt sind. So bestellte die

*) Eine sehr belehrende Sammlung solcher Tafelbilder nebst vielen altitalienischen hat der jetzige Custos der Vaticana, Msgr. Laureani, in den Räumen des *museo cristiano* aufstellen lassen. Das Geschätzteste ist ein byzantinisches Bild des XI. Jahrhunderts, welches durch den Maler Squarcione im XV. Jahrhundert nach Italien kam; es stellt den Tod des heil. Ephrem vor, ringsum Mönche und Nothleidende, im Hintergrunde verschiedene Scenen des Anachoretenlebens, alles nicht ohne Ausdruck individueller Mannigfaltigkeit. Der Künstler hiess Emanuel Tzanfurnari.

Republik Venedig im Jahre 976 (?) zu Konstantinopel eine möglichst kostbare Altartafel für San Marco, welche noch in dieser Kirche vorhanden ist. Es sind eine grosse Anzahl feiner Goldplatten, auf welchen Christus, die Heiligen, biblische Geschichten und das Leben des heil. Marcus in einem Email von den sattesten, tiefsten Farben dargestellt sind. Da man (wie in allen Emailwerkstätten des Mittelalters) die Töne nicht abzustufen verstand, so sind die Lichter und die Falten durch zarte (ausgesparte oder aufgesetzte?) Goldschraffirungen ausgedrückt, deren Verfolgung beinahe ein microscopisches Auge erfordert. Der Styl, obwohl gleichzeitig mit dem vaticanischen Menologium, erscheint bei höchster Feinheit der Ausführung doch etwas starrer. (Die jetzige Einfassung, vielleicht auch die Folgenreihe, gehört dem späteren Mittelalter an.) — Auch besitzt der Schatz von San Marco noch goldene Reliquiarien von ähnlicher Arbeit, vielleicht zum Theil aus dem Raube von Konstantinopel (1204), von welchem sonst fast nichts mehr Erweisliches vorhanden ist. Wenn die Kunst in so kostbaren, jede Raubsucht reizenden Stoffen arbeitet, muss sie auf den Ruhm bei der Nach-
3. welt verzichten. — Von den Prachtstickereien, durch welche Byzanz vorzüglich berühmt war, ist noch die sogenannte Dalmatica Carl's des Grossen in der Sakristei von S. Peter in Rom vorhanden, welche auf dunkelblauer Seide in Gold, Silber und einigen Farben gestickt hinten die Verklärung auf dem Berge Tabor, vorn Christus in der himmlischen Glorie, rings umgeben von Engeln und Heiligen, auf den Ermeln den Heiland als Spender der Sacramente enthält. Der schon sehr leblose Styl, besonders die langen Verhältnisse, deuten zwar nicht auf die Zeit Carls, sondern auf das XII. Jahrhundert, allein es unterliegt keinem Zweifel, dass wenigstens spätere Kaiser, wenn sie bei der Krönungsmesse dem Papst als Diakonen assistirten, das Kleid getragen haben. Ornament und Anordnung im gegebenen Raum ist vortrefflich, die Ausführung von grösster, wahrhaft byzantinischer Zierlichkeit. Da nun der griechische Ritus die Dalmatica nicht kennt, so ist anzunehmen, das Kleid sei von

Rom aus in Konstantinopel bestellt worden*). — End- 4.
lich sind die mit Silber eingelegten Erzplatten zu erwähnen, mit welchen man die hölzernen Kirchthüren bekleidete und welche seit dem X. Jahrhundert nicht selten theils auf abendländische Bestellungen gearbeitet wurden, theils als Handelsartikel nach Italien gingen — denn der Norden, der damals einen hochausgebildeten plastischen Erzguss für solche
Zwecke besass, bedurfte ihrer nicht. Das Hauptwerk dieser 5.
Art, die ehernen, im Jahre 1070 zu Konstantinopel bestellten Pforten von S. Paul bei Rom, ist in unsern Zeiten untergegangen, hier waren auf 54 (9 × 6) mit Silberdraht eingelegten Bronzetafeln die Propheten, das Leben Christi, die Apostel und die Martyrien der letztern abgebildet. Allein die Gattung — man nannte sie Agemina — war schon an sich unglücklich gewählt, da die blassen Silberfäden auf dem glänzenden Erz nur undeutliche Umrisse gewährten und jede Schattirung unmöglich war. Ruhige, architektonisch vertheilte Einzelgestalten machen indess noch einige Wirkung, während figurenreiche Compositionen in einer auf so wenige Striche beschränkten Zeichnung ein kümmerliches und barbarisches

*) S. über diesen Gegenstand eine reichhaltige Abhandlung von S. Boisserée (mit Abb.) in den Schriften der Münchener Academie 1844. — Einen ähnlichen Styl wie bei dieser Dalmatica darf man in dem Mantel Heinrichs II. voraussetzen, welcher sich noch im Bamberger Domschatze befinden soll. Der Kaiser erhielt denselben zum Geschenk von dem apulischen Herzog Melus; als Urheberin nennt Fiorillo (Gesch. d. zeichn. Künste in Dtschld., I., S. 238) eine apulische Basilianernonne, wonach die Arbeit so gut als echt byzantinisch sein müsste. „Der Erfinder oder Zeichner der Figuren hat geistliches und weltliches, astronomisches und astrologisches, auch apokalyptisches mit einander verbunden, ja die Sternbilder mit sonderbaren Ueberschriften erklärt.“ (S. ebenda.) — Die je nach Umständen sehr prachtvollen Vorhänge, welche in oströmischen wie italienischen Kirchen und Pallästen von Säule zu Säule hingen, scheinen bloss mit Ornamenten und Blumen, nicht mit Figuren gestickt gewesen zu sein, indem wir im letztern Fall ausdrückliche Kunde haben müssten. Auch spricht die obenerwähnte Mosaikabbildung des ravennatischen Königspallastes (in S. Apollinare nuovo) dagegen. Figurirte Teppiche sind wahrscheinlich zuerst in der nordischen Kunst recht aufgekommen, wenn sie auch in der südlichen nichts Unerhörtes sein mochten.

Ansehen gewinnen, vollends bei der byzantinischen Formenauffassung, bei dieser Magerkeit und Länge (bis zu 13 Kopflängen) der ganz haltungslosen und conventionellen Heiligen,
6. welchen jede Bewegung so schwer wird. Andere Thüren dieser Art am Dom von Amalfi (1062), am Dom von Salerno (um 1080), u. a. m. haben nur in den Mittelfeldern solche mit Silber eingelegte Figuren, während die übrigen bloss mit rohen aufgenieteten oder aufgelötheten Kreuzen, Vasen u. s. w. verziert sind; offenbar begnügte man sich, einige wenige von den kostbaren byzantinischen Tafeln anzukaufen und
7. arbeitete den Rest an Ort und Stelle. Von den innern Thüren von San Marco in Venedig ist dagegen die mittlere, in Venedig selbst gegossene, mit lauter einzelnen Figuren versehen, welche vollkommen denselben Styl zeigen wie die echt byzantinischen. Das Zierlichste in dieser Gattung dürfte ebendort die Thür rechts sein, welche ehemals in Konstantinopel an der Sophienkirche gestanden haben soll; hier sind nicht nur die Umrisse der unter hübschen Hufeisenbogen stehenden Figuren feiner durchgeführt, sondern auch die architektonischen Einfassungen, welche in diesem Falle nicht erst im Abendlande hinzugekommen, sondern ebenfalls byzantinische Arbeit sind, haben ihre mit Silber eingelegten Ornamente. — Es braucht kaum gesagt zu werden, dass an allen für Diebeshände irgend erreichbaren Stellen solcher Thüren die Silberdrähte und die kleinen Silberflächen, womit Gesichter und Extremitäten ausgedrückt zu werden pflegten, in der Regel weggeklaubt sind, und diess vollendet den gespensterhaften Eindruck der schon ohnediess ganz leblosen Gestalten.

8. So umging die byzantinische Kunst jede Gelegenheit, wo sich, wie im Metallguss, die Plastik fast gebieterisch aufzudrängen schien, durch möglichste Beschränkung auf die Flachdarstellung; bei Altartafeln und Erzthüren ersetzte sie das im Norden schon meisterlich behandelte Relief durch kostbares, mühsames Email und Silberniello. Man wird sich nicht wundern, wenn nun auch die wenigen, sehr flachen Reliefs, zu welchen sie sich bisweilen verstand, nichts anderes mehr als in Marmor übersetzte Gemälde sind und mit dem

plastischen Styl gar nichts mehr zu thun haben. Die Marcuskirche giebt hiezu die merkwürdigsten Belege, wenn man ihre byzantinischen Sculpturen mit ihren gleichzeitigen (und sogar ältern) abendländischen vergleicht. Ja dies Verhältniss wirkt in Venedig sehr lange nach; die Sculptur erscheint dort noch während ihrer höchsten Blüthezeit abhängiger von der Malerei als sonst irgendwo, und bei mehr als einem Relief aus der Schule der Lombardi glaubt man auf den ersten Anblick ein Gemälde als Urbild voraussetzen zu müssen.

§. 34. Eine so ganz zur äussern Tradition, zum geist- 1.
losen Herkommen herabgesunkene Kunst war im höchsten Grade geeignet zur Ueberlieferung an rohere Völker, in welchen etwa ohnediess nur wenig Beruf zur Kunst, dagegen eine grosse Geschicklichkeit zum Handwerk schlummerte. Dem äusserlich Gewordenen kam hier eine vollkommen äusserliche Aneignung entgegen. Der Verkehr des byzantinischen Reiches mit dem Osten und dem slavischen Norden hatte, hauptsächlich seit dem IX. Jahrhundert, eine Verbreitung des byzantinischen Christenthums, seiner Cultur und seiner Kunst nach diesen Gegenden zur Folge, was sich um so leichter mit einander verband, da derselbe Mönch Missionär und Künstler zugleich sein konnte, während andererseits (wenigstens bei den Russen) gerade das Glänzende und Bunte am byzantinischen Gottesdienst, vor Allem sein Bilderreichthum, die Bekehrung wesentlich förderte. So nahmen die Bulgaren, 2.
ein Ueberrest der Hunnen an der untern Donau, Christenthum und Kunst von Byzanz an, und das Wenige, was wir von ihrer Malerei besitzen, zeigt nicht nur byzantinischen Styl, sondern auch byzantinische Motive, nur auf eigne Hand verwildert und mit Barbarismen versetzt*). Eine bekannte

*) Bei D'Agincourt giebt Taf. 61 einen Begriff von bulgarischen Miniaturen des XIV. Jahrh. in einem Codex des Vatican. — Von der Malerei der Armenier, welche neben byzantinischen Vorbildern noch eine altchristliche Ueberlieferung zur Grundlage hatte, sind wir nicht genugsam unterrichtet. Ihre Gestalten sind, „starr und leblos, flach, ohne Schatten, in grellen Farben und mit barbarischem Costüm.“ (Schnaase, a. a. O., S. 274).

Anekdote lässt vermuthen, dass hier die Malerei sogar als wesentliches Bekehrungsmittel gebraucht wurde, wo Lehren und Predigen ohne Erfolg blieb: der heil. Methodius (um 863) erschütterte das Gemüth des heidnischen Bulgarenkönigs Bogoris durch ein jüngstes Gericht, welches er in Nicopolis
3. an die Wand malte. — Ausser Bulgarien nahmen auch die übrigen Länder an der untern Donau den byzantinischen Styl an. In dem grossen Kloster über Tergovist, einem Nationalheiligthum der Wallachei, sind die Wände der Kirche mit Heiligen und mit den Figuren der alten Woiwoden „in einem mehr als griechischen Geschmack" bedeckt*). Ja der byzantinische Styl drang in vereinzelten Beispielen die Donau weit hinauf bis an die Grenzen von Baiern. Das Kloster zum heil. Kreuz in Donauwörth besass ein griechisches Mosaikbild, welches die Madonna und ringsum Gabriel, Michael, Petrus, Paulus und die beiden Johannes enthielt; selbst aus Böhmen kam im XI. Jahrh. eine byzantinische Tafel mit dem Bild der heil. Jungfrau an den Bischof Altman von Passau**). Allerdings hatte schon damals abendländische Sitte und Religion die Spuren der früheren byzantinischen Missionen in diesen Gegenden verwischt.

4. Wichtiger war die Bekehrung der Russen, unter Wladimir dem Grossen, welcher seit 988 mit Hülfe zahlreicher griechischer Missionäre rasch dem ganzen Culturzustand seines Volkes ein wenigstens äusserlich neues Ansehen gab durch Stiftung von Bisthümern, Klöstern und Schulen, zu deren Mittelpunkt die prächtige Metropole Kiew erhoben wurde. Die Russen nahmen die neue Religion mit der abergläubischen Demuth, die neue, fertig überlieferte Kunst mit dem geschickten, handwerklichen Nachahmungstriebe des Slaven auf,

*) Walsh: Reise durch die europäische Türkei. (Deutsche Uebers. S. 332.)

**) Fiorillo: Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland, I., S. 93 u. f. Die Tafel des Bischofs Altman war kein Gemälde, wie F. annimmt, sondern ein Relief in Metall oder Elfenbein: tabulam egregia *coelatura* pretiosam. Vita b. Altmani, cap. 29.

und haben bis auf diesen Tag so wenig zur Theologie als zur Malerei von Byzanz irgend etwas Erhebliches aus eigenem Vermögen hinzugethan. Wenn in neuerer Zeit die höhern Stände sich Ansichten und Kunstübung des modernen Abendlandes angeeignet haben, so hat diess mit dem Stand der Dinge in der Masse der Nation nichts zu schaffen, denn hier sind Glaube und Malerei eine verarmte und roh gewordene byzantinische Tradition, mag es nun ein Mangel an Anlage oder die von jeher despotische Regierungsform oder der lange Mongolendruck gewesen sein, was jeglichen Aufschwung und alle Weiterbildung verhinderte. Eine Hauptursache lag jedenfalls, ähnlich wie bei den neuern Griechen, in der religiösen Befangenheit, welche von Anfang an die byzantinische Darstellungsweise des X. Jahrhunderts als etwas den heiligen Gegenständen wesentlich Anhängendes, von ihnen Unzertrennliches verehrte, und damit dem russischen Maler jede Darlegung subjectiven Wollens, jede weitere Entwicklung abschnitt. So wurde das Bild selbst heilig, weil schon seine äussern Formen heilig waren, und hierin liegt auch der Grund, wesshalb der gemeine Russe bis auf diesen Tag an Bildern gar nicht genug bekommen kann, so dass z. B. reiche Bauern ganze Sammlungen besitzen. Das Gemälde ist ein Fetisch, den man sich durch Kauf verschaffen kann, der in keinem Zimmer fehlen darf, den auch der Geringste z. B. in den Krieg mitnimmt. Die Kirchen sind vollends von oben bis unten mit Gemälden bedeckt; die höchste überladenste Pracht aber concentrirt sich auf den „Bilderraum“, die Ikonostasis, jene hohe, über und über mit Heiligen bedeckte Bretterwand mit drei Thüren, welche die Kirche vom Raum des Altars scheidet und bis auf diesen Tag das wesentlichste Kennzeichen des griechischen Kirchenbaues ist.

Begreiflicher Weise sind diejenigen Gemälde die besten, 5.
welche dem byzantinischen Vorbilde zeitlich am nächsten stehen oder gar noch von byzantinischen Künstlern gearbeitet sind, z. B. die Fresken der im Jahre 1037 gegründeten Sophienkirche in Kiew, wo sich ausserdem noch Mosaiken finden, die später kaum mehr vorkommen. Im Laufe der

Jahrhunderte, nicht ohne erneute Einwirkungen von dem absterbenden oströmischen Reiche aus, werden Formen und Farben roher und empfindungsloser, bis endlich auch der letzte Rest von Leben daraus gewichen ist. In die neuern russischen Heiligenbilder hat sich etwas abendländische Technik hineinverirrt, die mit der versteinerten Gesammtform auf das Wunderlichste contrastirt. Weit durfte man darin nicht gehen, denn die Privatfrömmigkeit wie das Staatsgesetz*) verlangte strenges Festhalten an der hergebrachten Darstellungsweise, und diese strebt entschieden nach dem Düstern und Trüben; sie liebt eine dunkelbraune Färbung, längliche Köpfe, mumienhafte Hände und dabei eine grellbunte Gewandung, wenn sie es nicht vorzieht, ein reliefartig gearbeitetes Kleid von getriebenem Gold oder Silber darüber zu hängen, wenigstens an den Festtagen. Der Eindruck wird dadurch wahrhaft gespenstisch, indem das Gewand plastische Ansprüche macht, während die dunkel gefärbten Körpertheile schon aus dogmatischer Scheu vor der plastischen Darstellung der Menschengestalt flach bleiben müssen; aber eben diess Schauerliche wirkt auf den sinnlichen Menschen und entspricht seinen Begriffen von der Majestät Gottes und der Heiligen. Diese Sinnesweise hängt hier wie in Byzanz enge damit zusammen, dass die Künstler meist Mönche und Nonnen und dass die meisten Klöster Bilderfabriken sind, in welchen ganz maschinenmässig gearbeitet wird. Wie in der byzantinischen Kunst die Durchzeichnung, so ist hier die Schablone das wichtigste Werkzeug.

1. §. 35. Es bleibt uns noch übrig, auf die spätern und jetzigen Schicksale der byzantinischen Kunst in Kürze hinzuweisen. Von einem so entsetzlich unglücklichen Volke wie die Griechen früher unter türkischer Herrschaft waren, wird Niemand eine höhere Kunstübung verlangen; wurden doch wenigstens ein Jahrhundert hindurch alle Griechenknaben,

*) Im Jahre 1551 erging ein grossfürstlicher Befehl, dass alle Heiligenbilder so gemalt werden sollten wie die des Andreas Rublew, eines Mönches vom Ende des XIV. Jahrhunderts.

welche irgend Talente oder Energie zeigten, nach den Janitscharenkasernen von Konstantinopel abgeführt! Wir bewundern im Gegentheil eine Nation, die unter solchen Leiden noch immer eine alte Kunstüberlieferung, welche es auch sein möge, durch fortwährende Arbeiten aufrecht hält. Dass die türkische Eroberung und der wenn auch geringe doch unabweisliche Einfluss der italienischen Kunst seit dem XVI. Jahrhundert Manchem eine andere Gestalt geben mussten, war nicht anders zu erwarten, doch ist der Geist der Malerei bis heute wesentlich ein byzantinischer geblieben (natürlich abgesehen von den akademischen Bestrebungen der jüngsten Zeit.) Theilweise Verbesserungen des Colorites, des Faltenwurfes u. s. w., nach italienischen Mustern nehmen sich überdies bei den fortwährend innerlich todten und gebundenen Hauptformen in Gestalt und Composition nur buntscheckig aus, während diejenigen Bilder, welche ohne solche Zugeständnisse gemalt sind, wenigstens als unversehrte Zeugnisse des byzantinischen Geistes Interesse erregen*).

Ein neuerer Reisender, welcher dem byzantinischen Wesen 2.
eine sonst seltene Liebe gewidmet hat, der französische Archäolog Didron untersuchte im Jahre 1839 den Zustand der Malerei in Griechenland, Thessalien und Macedonien, wesentlich um für Symbolik und Ikonographie diejenigen Aufschlüsse zu finden, welche unsere abendländischen Kirchen bei der nur fragmentarischen Beschaffenheit ihrer meist übertünchten oder abgekratzten Wandfresken nicht mehr gewähren. Das Folgende sind seine Resultate, soweit sie unsere Aufgabe berühren.

Von Mosaiken ist selten mehr die Rede, indem diese 3.
kostbare Kunstgattung mit dem Ruin des Volkes aufhören musste. Was man davon in den Klosterkirchen zu Daphne bei Athen, zu St. Lucas am Helicon und in der von Kaiser Constantin Monomachos auf Chio erbauten Kirche der Ba-

*) Im Abendlande geben z. B. die Malereien in S. Giorgio de' Greci zu Venedig eine Anschauung neugriechischer Kunstweise vom XVI. Jahrhundert bis jetzt.

silianer sieht, gehört noch der ältern byzantinischen Zeit, ja dem vorigen Jahrtausend an, und nur das Kloster Megaspiläon bei Patras besitzt Mosaiken aus dem XVII. Jahrhundert. Das sonst Vorhandene und die jetzige Uebung beschränkt sich wesentlich auf Fresken und Tafelbilder; den Miniaturen scheint das Aufkommen gedruckter Bücher starken Eintrag gethan zu haben. Bei den Wandfresken setzt vor Allem die unglaubliche Massenhaftigkeit in Erstaunen.

4. Die Kirchen sind allerdings im Vergleich mit den abendländischen nur klein, aber sehr zahlreich und durchaus mit Fresken bedeckt, deren zahllose Figuren bisweilen den ganzen Kreis der irgend möglichen kirchlichen Darstellungen umfassen. So enthält die einzige Klosterkirche von Mariä Erscheinung (*παναγία φανερουμένη*) auf Salamis nicht weniger als 3724 Figuren, sämmtlich gemalt und im Jahre 1735 vollendet von dem Argiver Georgios Markos und seinen Schülern. Zwar bemerkt man bald, dass die einzelnen Darstellungen sich in vielen Kirchen ganz unverändert wiederholen, allein die unerhörte Menge bleibt auf den ersten Anblick dennoch sehr befremdend, auch wenn man die zwar im Styl entschiedene, aber flüchtige Ausführung in Rechnung bringt. Didron's Erstaunen stieg, als er den heiligen Berg Athos mit seinen 935 Kirchen, Kapellen und Oratorien besuchte; nicht nur fand er diese fast sämmtlich mit Fresken angefüllt, sondern er hatte auch in einem der Klöster Gelegenheit, die ausnehmend schnelle und leichte Productionsweise zu bewundern, indem vor seinen Augen der Mönch Joasaph mit 5 Gehülfen binnen einer Stunde Christum und eilf Apostel in Lebensgrösse und zwar ohne Cartons und Durchzeichnungen an die Wand malte. Ein Zögling trug den Mörtel auf die Mauer, der Meister skizzirte, ein anderer strich die Farben auf und vervollständigte die Umrisse, ein Jüngerer vergoldete die Heiligenscheine, malte die Ornamente, und schrieb die Inschriften, welche ihm der Meister bei jeder Figur aus dem Gedächtniss diktirte; zwei Knaben endlich waren mit Reiben und Anmachen der Farben vollauf beschäftigt. Es leuchtet ein, dass man bei einer solchen,

alle abendländische Praxis weit übertreffenden Schnelligkeit in einigen Tagen eine ganze Kirche ausmalen kann; nur fragte es sich, welches die innern Bedingungen dieser Productionskraft seien, und dieses Räthsel löste sich allgemach. Die neubyzantinischen Maler bedürfen nämlich durchaus kei- 5.
ner eigenen Gedankenarbeit mehr; nicht nur der Kreis ihrer Gegenstände, sondern auch die gesammte Darstellungsweise bis in alle Aeusserlichkeiten hinein ist ihnen durch Herkommen und alte Muster fertig und vollständig vorgeschrieben. Sie beginnen mit Durchzeichnungen nach den Werken ihrer Vorgänger und lernen nach und nach alle vorkommenden Compositionen und Figuren sammt den einzelnen Inschriften so weit auswendig, dass sie, wie jener Maler Joasaph, flink und ohne alles Besinnen aus dem Gedächtniss arbeiten können. Eigene Genialität, Geltendmachung des Individuellen wäre hier nur hinderlich und würde weder verstanden noch anerkannt; auch vergisst man in Griechenland einen Maler, und wenn er fünfzig Kirchen ausgemalt hätte, sehr rasch, weil seine Persönlichkeit mit seinen Werken gar nichts zu thun hat, weil er nur der Kanal eines Allgemeingültigen gewesen ist. Allerdings klagen die Maler des „heiligen Berges" (Hagion Oros) selbst über die jetzige Schnellmalerei als über eine Verderbniss und weisen mit Bedauern auf die guten Zeiten hin, da man — nicht etwa selbst erfand! sondern nur fleissiger und gründlicher copirte als gegenwärtig.

Es offenbart sich hier ein gründlicher Unterschied zwi- 6.
schen der byzantinischen und der abendländisch-mittelalterlichen Kunst. Auch letztere hielt sich in ihren kirchlichen Darstellungen bis zum XIV. Jahrhundert an gewisse Compositionen und Motive, im Einzelnen an gewisse Typen, welche beständig wiederkehren, und man kann wohl annehmen, dass hiedurch wie im Orient die massenhafte Production, deren man zum Schmuck riesiger Domkirchen bedurfte, sehr erleichtert wurde und dass aus demselben Grunde die einzelnen Individuen und ihre Namen so selten bekannt sind. Allein der abendländische Künstler behielt nicht nur, wenn er wollte, eine grosse Freiheit in der Anordnung, sondern er gestaltete

auch das Einzelne jedesmal frei und neu; Köpfe, Bewegungen und Gewänder gehören ihm selbst an und sind Zeugnisse seiner künstlerischen Persönlichkeit, nicht eines ausser ihm liegenden Herkommens.

7. Dass dieses „Herkommen“ bei den Byzantinern sich endlich in schriftlicher Aufzeichnung so viel als möglich für alle Zeiten fixirte, kann uns nach dem oben Gesagten nicht befremden. In der That fand Didron in den Händen der Maler des „heiligen Berges“ eine Handschrift in mehrfachen Exemplaren vor, welche die Technik genau schildert, die einzelnen Figuren und die Art ihrer Zusammenstellung, sowie auch ihre Vertheilung in den Kirchenräumen aufzählt und beschreibt, und alle Devisen und Inschriften angiebt. Es ist diess eine, wahrscheinlich im XV. Jahrhundert auf ältern Grundlagen abgefasste, „Erläuterung der Malerei“ *) (*ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς*), ohne welche die athonitischen Mönche nach ihrem eigenen Geständniss nicht weiter malen könnten. Der Verfasser oder Compilator ist der Mönch Dionysios im Kloster Furna bei Agrapha; ihn unterstützte sein Schüler Cyrill von Chio. Der Geist, aus welchem ihr Werk hervorgegangen, spricht sich genugsam darin aus, dass dasselbe mit einer Anweisung beginnt „wie man Durchzeichnungen machen soll“. Dann folgt die Behandlung der Wände, die Beschaffenheit der Materialien, die Farbenbereitung, die Art des Auftrages. Der zweite Theil, unbedenklich der wichtigste, giebt die Recepte zur Darstellung aller möglichen Gestalten und Scenen, wovon viele an unsern abendländischen Denkmälern entweder nie vorkamen (weil sie der griechischen

*) Von Didron herausgegeben unter dem Titel: Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine, avec une introduction et des notes par M. Didron etc., traduit du manuscrit byzantin: le guide de la peinture, par le Dr. Paul Durand, Paris, Impr. royale, 1845, gr. 8. Eine Abschrift des griechischen Originales befindet sich in München. — Ueber die einzelnen Kirchen Griechenlands und ihre Fresken giebt Didron in den verschiedenen Heften seiner Annales archéologiques (Paris seit 1844, in 4.) einigen Aufschluss, ohne jedoch den Styl hinlänglich zu schildern.

Kirche eigen waren) oder doch nicht mehr nachzuweisen sind, z. B. die Vereinigung aller Geister, die sieben Synoden, die Treppe des Heils, und ganze Klassen von Heiligen, z. B. die hh. 72 Apostelschüler, die hh. Geldverächter, die Säulenheiligen, die hh. Myrrhenträgerinnen, endlich eine grosse Anzahl von auch sonst bekannten Heiligen, welche hier als „die heiligen Poeten“ zusammengestellt sind, an der Spitze der Evangelist Johannes. Der dritte Theil, die Vertheilung in den kirchlichen und klösterlichen Räumen, bietet nicht das erwartete Interesse, weil er sich wesentlich auf die jetzige
Anordnung griechischer Kirchen bezieht. Auch erfährt man 8.
so viel als nichts über die Gliederung in verschiedene Malerschulen; nur bezieht sich der Autor mit Nachdruck auf die allverehrten Gemälde des im XI. oder XII. Jahrhundert verstorbenen Mönches Manuel Panselinos aus der Stadt Thessalonich, wo später Dionysios selbst die Malerei erlernt hatte, und wo sich noch jetzt gute alte Gemälde vorfinden; auch gilt auf dem Athos bis auf diesen Tag Panselinos als der eigentliche Stifter der jetzigen byzantinischen Malerei. Von Konstantinopel ist nicht mehr die Rede; wahrscheinlich ist das Buch erst nach der türkischen Eroberung abgefasst. Die letzten Jahrhunderte über hatte jedenfalls der Berg Athos selbst den Anspruch darauf, als die allgemeine Akademie griechischer Kunst zu gelten, insofern fast alle Maler hier ihren Unterricht empfingen und eine unzählige Menge von Tafelbildern von hier als Handelsartikel nach Griechenland, der Türkei und Russland verkauft wurden. Wenn man erwägt, dass die Kunsttradition auf dem heiligen Berge allen Anzeichen nach seit dem VI. Jahrhundert nie unterbrochen worden ist, so wird man der dreizehnhundertjährigen Hagioritenschule, welches auch ihr Styl sei, eine gewisse Achtung nicht versagen können, obschon gerade das sie am Leben erhalten hat, was abendländische Kunstschulen zu zersprengen pflegt: das unstörbare Verharren in conventionellen Formen.

Merkwürdiger Weise kommt der byzantinische Styl noch 9.
heute den Wünschen einzelner abendländischer Bevölkerungen entgegen, welche bei geringer Bildung und grosser De-

votion in dem Fremdartigen und Grauenhaften gerne einen Gegenstand ihrer Verehrung finden. Ein echt byzantinisches oder auch nur in diesem Styl gemaltes Muttergottesbild mit dunklem Gesicht und starrem Goldgewande wird überall am leichtesten zum Ruf eines Wunderbildes gelangen, während eine vollendete Kunstschöpfung es höchst selten dahin bringt. In denjenigen Gegenden Italiens, wo Byzanz am längsten geherrscht hatte, dauerte sogar neben einer völlig entwickelten Malerei noch eine starr byzantinische für die Volksandacht fort; in Venedig gab es bis in's vorige Jahrhundert Heiligenmaler*) dieser Richtung, und in Neapel lässt sich der Limonadenverkäufer bis zu dieser Stunde keine andere als eine byzantinische Madonna mit olivengrünem Teint und verschleiertem Haupt in den Giebel seiner Bude malen. Hier stehen wir auf einem Boden, zu welchem Tizian und Ribera in ihrer Wirksamkeit noch nicht durchgedrungen sind.

*) Das Museum von Berlin besitzt u. a. eine Pietà aus dem XVI. Jahrhundert, welche nach einem Bilde des Giov. Bellini in die byzantinische Malweise übersetzt ist u. dgl. m.

Zweites Buch.

Die Kunst des Mittelalters.

§. 36. Die Völkerwanderung und die Gründung germanischer Staaten auf dem Boden des ehemaligen Römerreiches hatte seit dem V. Jahrhundert der Welt eine neue Gestalt gegeben. Je nachdem die unterworfene römische Bevölkerung noch zahlreich oder nur in geringer Minderzahl vorhanden war, bildeten sich die verschiedenen Mischungen zu mehr romanischen oder mehr germanischen Staaten; in erstern trat der Sieger, wenn er dazu befähigt war, noch in das unmittelbare Erbe der alten Welt, auch in ihre Bildung und Kunst ein; in letztern bedurfte es längerer Zeit und anderweitiger Einwirkungen, um zu einem neuen Kunstleben zu gelangen; denn eine eigene Kunstüberlieferung hatten die Germanen aus ihrem bisherigen Zustande nicht hinzugebracht, vielmehr nur eine Anlage, zu deren vollständiger Entwickelung noch eine Reihe von Jahrhunderten nöthig war. Rasch gewinnen ihre Staaten Organismus und Physiognomie; langsam nur entfaltet sich ihre Kunst, trotz massenhafter Ausübung, und ehe sie irgendwie sich von der letzten Einwirkung der Antike losmacht, sind schon grosse politische Perioden abgelaufen. Erst in der zweiten Hälfte des Mittelalters tritt der germanische Geist mit jugendlicher Frische in einer Kunstübung hervor, welche sein volles Eigenthum ist.

Die Richtung aber, welche er jetzt einschlägt, ist eine längst vorbereitete und nothwendige. Die Kirche war es,

welche in den einzelnen Staaten des Abendlandes das geistige Leben aufrecht gehalten, sie zu einem gemeinsamen Ganzen verbunden, durchgehende Interessen geschaffen hatte; an ihr hatte nicht minder die Kunst fortwährend ihren wichtigsten Anhalt gehabt. In ihrem Dienste geht nun auch die neue Kunst des Mittelalters wesentlich auf; die Darstellung kirchlicher Ideen ist beinahe ihr einziges Ziel.

Dieses Streben fand seinen höchsten Ausdruck bekanntlich in der Architektur des XIII. Jahrhunderts; dagegen werden wir finden, dass die Malerei eine Stufe unterhalb der Vollendung zurückblieb, so wunderbar auch einzelne ihrer Schöpfungen uns ergreifen mögen. Sie hat die freie, um ihrer selbst willen vorhandene Schönheit, welche eine sinnliche Vollendung voraussetzt, bis zum Ablauf des XIV. Jahrhunderts nicht erreicht, und konnte es nicht, so lange sie fast ausschliesslich im Dienste der Kirche stand. Für den religiösen Zweck genügte auch die unentwickelte Form, sobald sie die höhere Idee ausdrückte; die blosse Andeutung konnte die Stelle einer sinnlich wahren Ausführung vertreten, besonders wo sie mit so hoher Schönheit im Einzelnen verbunden war wie in manchen Werken des spätern Mittelalters. Erst während des XV. Jahrhunderts, im Zusammenhang mit andern grossen Bewegungen auf dem Gebiete des Geistes wird einerseits die treue Nachahmung der Natur, andererseits die freie Hervorbringung des Schönen der Zweck der Kunst, und nun erst konnten auch in der kirchlichen Malerei die höchsten und vollendetsten Meisterwerke entstehen.

Erster Abschnitt.

Die Kunst diesseits der Alpen.

§. 37. Wenn wir bis auf den heutigen Tag in der Entwickelungsgeschichte der nordischen Kunst unzählige Lücken und unklare Stellen nicht verhehlen können, so dient uns zur Entschuldigung eine Reihe von Ursachen. Die wichtigste und beklagenswertheste liegt in der massenhaften Zerstörung, welche die drei letzten Jahrhunderte über die Schöpfungen des Mittelalters gebracht haben. Grosse Umwälzungen, in Deutschland und England die Reformation, in Frankreich die Revolution, drängten die Völker in eine feindliche Stellung gegen die Werke der bildenden Kunst, in welchen der alte Glaube verherrlicht war, und was der offenen Gewalt, der blinden Wuth fanatischer Zerstörer entgangen war, das unterlag der Verachtung, welche der moderne, namentlich französische Classicismus gegen alles Mittelalterliche verbreitet hatte. Es ist ein Merkmal unseres Jahrhunderts, dass es in historischer und künstlerischer Pietät die Kunstwerke aller Epochen achtet, sammelt und zu erhalten sucht, theils als anregende Vorbilder, theils wenigstens als Zeugnisse einer grossen Vergangenheit, obwohl das Vorhandene, im Vergleich mit der einstigen Pracht und Fülle, nur fragmentarischen und desshalb räthselhaften Trümmern gleich sieht. Aber ausserdem fehlt der nordischen Kunst des Mittelalters diejenige fortlaufende schriftliche Tradition, welche in Italien schon mit dem XIII. Jahrhundert beginnt und auch in den Zeiten des Classicismus eine gewisse Theilnahme und Achtung für die

ältern, minder entwickelten Werke aufrecht gehalten hat. Der Unterschied liegt tief in den Charakteren der betreffenden Völker begründet. Wie dem Südländer überhaupt die schön in sich abgeschlossene Erscheinung des Individuums eigen ist, so musste auch in der Kunst das Subjekt sich von frühe an geltend machen; das Kunstwerk war wesentliches Eigenthum des einzelnen Künstlers, der gerne seinen Namen darauf anbrachte, und so entstand eine Künstlergeschichte, welche in manchen Beziehungen die Kunstgeschichte ersetzt. Ganz anders diesseits der Alpen. Hier neigte sich das Leben der Völker überhaupt mehr zu grossen allgemeinen Institutionen hin als zur Geltendmachung des Individuums, und in der Kunst herrschte die Idee der Kirche ganz ausschliesslich. Die Malerei war Anfangs nur in geistlichen Händen und da hätte es, sobald nur der kirchliche Zweck erfüllt war, vollends unnütz geschienen, mit der Persönlichkeit hervorzutreten; auch würden wir von den ältesten Malern gar nichts wissen, wenn nicht hie und da ein Mitgeistlicher aus persönlicher Anhänglichkeit ihr Andenken, wenigstens als Klosterüberlieferung, gerettet hätte. Auch später, als die Kunst mehr und mehr in weltliche Hände überging, finden wir, statt einer auch nur sagenhaften Künstlergeschichte, höchstens Rechnungen oder Quittungen über meist nicht mehr vorhandene Werke, und auch diess nur selten, da bis jetzt die archivalische Forschung für kunsthistorische Zwecke nur ausnahmsweise mit Nachdruck betrieben wird. Ueberdiess lassen sich aus innern Gründen nur beschränkte Resultate über Persönlichkeiten und Schulverbindungen hoffen. Offenbar sollte und wollte der Maler im XIII. und XIV. Jahrhundert noch nichts anderes sein als der Träger und Verwalter einer allgemein gültigen Richtung; was er von persönlicher Intention hinzuthat, geschah zu Gottes Ehre, für die Sache; auch durfte sich der Einzelne weit weniger denn in neuern Zeiten als Schöpfer und Erfinder betrachten, da ihm ein heiliger Gebrauch die Gegenstände und selbst ihre Anordnung und Composition vorschrieb. So bleibt uns vor der Hand nichts übrig, als die vorhandenen Werke nach ihrer innern Ver-

wandtschaft zu gruppiren, die wenigen historischen Anhaltspunkte damit zu verbinden, und so zur Anschauung verschiedener Schulen und ihrer Charaktere zu gelangen. Wenn auch diess mässige Ziel nicht immer zu erreichen ist, so liegt diess wesentlich an dem Mangel genügender Vorarbeiten. Das wenige Ausgezeichnete, welches auf diesem Felde bis jetzt geleistet worden ist, werden wir an den bezüglichen Stellen anführen.

I. Nachwirkung der antiken Kunst im Norden.

§. 38. Wir müssen hier nochmals in die spätrömische 1.
Kunst zurückgreifen, welche noch für das ganze erste Jahrtausend die wesentliche Grundlage der nordischen bleibt. Zwar hatte die römische Kunst nicht gerade in Gallien, Germanien und Britannien ihre bedeutendern Werke hinterlassen; Mosaiken, Sculpturen und Bauten dieser Gegenden lassen oft genug fühlen, dass ein überwundenes Barbarenvolk sich die ihm aufgedrängte Kunstweise nur oberflächlich angeeignet hat, aber römische Typen und Technik waren doch im Grossen zur Herrschaft und alleinigen Anwendung gelangt, und auf diese Ueberlieferung waren auch die deutschen Eroberer seit dem V. Jahrhundert angewiesen, sobald sich bei ihnen ein Kunstbedürfniss regte. Ein solches musste aber eintreten, als sie das mit glänzendem Cultus umgebene Christenthum ihrer römischen Unterthanen annahmen.

In die vorderste Reihe tritt hier das fränkische 2.
Reich, das noch unter seinem Stifter Chlodwig von den Pyrenäen bis an die Gränzen von Westphalen sich ausdehnte und somit die künftigen Hauptsitze der mittelalterlichen Kunst in sich schloss. Noch kurz vor der Völkerwanderung, im IV. Jahrhundert, waren wenigstens in Gallien glänzende kirchliche Gebäude mit Wandgemälden aufgeführt worden*),

*) Ausser dem schon erwähnten Briefe des Paulinus von Nola vgl. Gregor. Turon. I. 30; II. 14—17; V. 46; X. 21 u. a. a. O.; Annal.

und selbst in dem bald darauf erfolgten Zusammensturz aller Verhältnisse muss die Kunst nicht so sehr gelitten haben als
3. man vermuthen möchte. Fortwährend wird gebaut und gemalt; die Gattin des Bischofs Namatius von Clermont diktirt den Malern, welche die dortige Stephanskirche ausmalen, die Gegenstände aus einem Historienbuche; eine wahrscheinlich besonders prächtig bemalte Decke über dem Grabe des heil. Martin von Tours wird auf eine andere Basilica übergetragen; im VI. Jahrhundert war St. Germain des-prés ausser seinem vergoldeten Dach innen mit Wandgemälden auf Goldgrund, einem vergoldeten Plafond und prachtvollem Bodenmosaik geschmückt; hundert Jahre später prangte S. Denis, die Stiftung Dagobert's I., in einem bisher unerhörten Schmuck; von der Genovevenkirche in Paris wird sogar gemeldet, dass sie innen und aussen mit Mosaik verziert gewesen sei. Da von diesen und andern gleichzeitigen Werken nichts erhalten ist, so lassen wir den Styl derselben auf sich beruhen; doch war es ohne Zweifel eine etwas barbarisirte und innerlich ver-
4. armte Umbildung der Antike. Auch von den dargestellten Gegenständen wissen wir so viel als nichts; wenn Gregor von Tours (um 600) ein Crucifix in einer Kirche von Narbonne erwähnt, an welchem der Gekreuzigte nackt dargestellt war, so deutet diess, wie in der spätern fränkischen Kunst die häufige Darstellung Gottes des Vaters, auf eine grössere Freiheit als die gleichzeitige byzantinische Kunst besass. Die wenigen sichern Ueberreste, wie z. B. die Mosaikplatte vom Grabe Fredegundens in der Gruft von S. Denis, sind von zu untergeordneter Gattung, als dass sie einen allgemeinen Schluss erlaubten. Auch in den eigentlich deutschen Landen sind keine Werke vorkarolingischer Malerei bis auf uns ge-
5. kommen. Eher lassen sich noch Metallarbeiten aus jener Zeit nachweisen, wie z. B. der um das Jahr 700 gefertigte Reliquienschrein des Münsters von Emmerich, dessen eine Seite

Bertin. zum Jahr 857, und die Leben der damaligen fränkischen Heiligen, z. B. *Vita S. Droctovei.* — S. auch *Eméric-David, hist. de la peinture, p.* 57 u. f.

gewissermassen dem Gebiete der Malerei angehört. In einen über das Metall gezogenen schwarzen Lack sind hier die Zeichen der Evangelisten und Christus am Kreuz zwischen Sonne und Mond eingeritzt; letzteres eine der ältesten abendländischen Darstellungen dieses Gegenstandes.

§. 39. Nur von einem nordischen Volke, und zwar einem 1.
der abgelegensten, sind Werke der frühesten Zeit erhalten, welche das entschiedene Bild eines Styles geben: wir meinen die Miniaturen der angelsächsischen (richtiger: irischen) Handschriften *). Früher und vollständiger als das Festland von der römischen Welt abgeschnitten, hatten die britischen Inseln, vor allen Irland, ein eigenthümliches Kulturleben entwickelt, welches sich seit der Bekehrung durch die Sendboten Gregor's des Grossen an zahlreiche Kirchen und Klöster anschloss. In den letztern dürfen wir den Sitz der merkwürdigen Kunstübung suchen, deren Hauptdenkmale das sog. Cuthbertbook im britischen Museum (ein Evangelienbuch) und ein Manuscript desselben Inhalts in der Nationalbibliothek zu Paris, das dem irischen Apostel St. Willebrord gehört hat, sind, ersteres um 650, letzteres um 700 verfertigt.
Die Miniaturen enthalten in jenem die Gestalten, in diesem 2.
bloss die Zeichen der Evangelisten, und zwar in einer Darstellungsweise, die von antikem und byzantinischem Styl gleich verschieden und wesentlich die einer dekorativen Willkür ist. Die menschliche und thierische Gestalt ist zu einem ornamentistischen Spiel geworden, das kaum noch an die Wirklichkeit erinnert; die Gesichter sind völlig leblos wie ein kalligraphisches Schema behandelt, die Gewänder fast ohne allen Sinn, mit Falten von einer andern Farbe als das Uebrige; bei scharfer Zierlichkeit der Umrisse fehlt durchgängig der Schatten. Sehr hübsch und phantastisch erscheinen die Ornamente an den Rändern und in den Initialen; zwischen buntverschlungenen, überaus zierlichen Bändern und Schnörkeln auf schwarzem Grunde schiessen Drachenköpfe

*) Waagen: Kunstwerke und Künstler in England und Paris I, S. 134, und III, S. 241.

hervor, welche sich beissen, eine der frühsten Aeusserungen des nordischen Wohlbehagens an räthselvollen Arabesken. Aehnliche Arbeit, nur noch barbarischer, zeigen eine der Pariser etwa gleichzeitige Handschrift in Sanct Gallen, und (neben höchst kunst- und geschmackvollem „Geriemsel" und anderem Ornament) eine zweite, die im Jahre 967 ebendahin gekommen.*) — Dieser ganz originelle Styl, den wir ohne Bedenken als den irischen (oder celtischen) bezeichnen dürfen, ist um so auffallender, da die devoten Iren in lebhafter Verbindung mit Rom standen und unaufhörlich dahin pilgerten, was z. B. im Jahre 680 und 686 den Ankauf einer ganzen Ladung von Tafelbildern in Rom zur Folge hatte.

1. §. 40. Auf dem Continent beginnt die einigermassen zusammenhängende Reihe der vorhandenen Denkmäler erst mit Carl dem Grossen, welcher die classische Bildung und Kunstübung des damaligen Italiens an seinen Hof diesseits der Alpen verpflanzte**). Die fränkische Kunst mochte durch die Wirren des VII. Jahrhunderts gelitten haben und einer neuen, umfassenden Anregung bedürfen. Ueber die Principien, welche den grossen Kaiser bei seinen Kunstschöpfungen leiteten, haben wir keine bestimmte Kunde; jedenfalls hatte der Anblick Roms ihn mächtig angeregt, aus seinem Aachen ein zweites Rom zu gestalten. Was er schuf, beschränkte sich übrigens auf seine Domänen, in welchen sich Kirchen und Pfalzen von ausserordentlicher Pracht erhoben; wo man sich ausserdem an die von ihm angeregte Kunstweise anschloss, war es eine freiwillige Nachfolge, welche nach der Natur der Dinge nur allmälig durchdringen konnte. Doch liess es Carl an allgemeinen Anempfehlungen, selbst gegen ausländische Fürsten, nicht mangeln und beauftragte seine Sendgrafen mit genauer Aufsicht über das schon Vor-

*) Waagen im Deutschen Kunstbl. 1850 S. 83 ff. Ueber andere vorkarolingische Miniaturen (vom Jahre 794 und früher) in der Bibliothek von S. G. Ders. ebendas. S. 91.

**) Vgl. v. Rumohr, Italienische Forschungen I, S. 216 u. f. — Fiorillo, Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland etc. I. S. 31.

handene, wobei namentlich die Malereien erwähnt werden. Für das dem Heidenthum abgewonnene Sachsen galt es überdiess, den Cultus mit einem Glanz zu umgeben, welcher den alten Götterdienst vergessen machen konnte.

Von den grössten malerischen Unternehmungen Carls 2.
sind uns freilich nur ungenügende Nachrichten und Beschreibungen erhalten, allein diese beweisen deutlich, dass man die Aufgabe so hoch und vielseitig als möglich fasste und dass wenigstens die Absicht auf eine Historienmalerei im weitesten Sinne ging, indem ausser den kirchlichen Gegenständen auch profan-symbolische und geschichtliche in reichster Auswahl behandelt wurden.

So prangte der Dom von Aachen, des Kaisers Lieblings- 3.
bau, mit einem riesigen Kuppelmosaik: auf Goldgrund mit rothen Sternen erblickte man den segnenden Christus in langem Untergewande, goldenem Kreuznimbus und röthlichem Mantel thronend, über ihm Engel in einem Farbenregenbogen, unten aber die zwölf Aeltesten, die von den Stühlen aufgestanden, ihm ihre Kronen emporreichten; die letztern hatten eine im Vergleich mit römischen und byzantinischen Mosaiken höchst lebhafte und bei sämmtlichen Figuren verschiedene Bewegung*). — Das Wenige was wir von den 4.
Fresken des Pallastes zu Aachen wissen, deutet vielleicht auf eine grossartige Zusammenstellung aller Lebensinteressen des Kaisers hin; unter vielen andern Scenen sah man den Feld-

*) So war das Mosaik noch vor der Uebertünchung oder Zerstörung im vorigen Jahrhundert sichtbar. Ob es wirklich der Zeit Carls angehörte, darüber erregt eine Stelle in der *vita Balderici episc. Leodiens. c.* 14 (bei Pertz, mon. VI) einigen Zweifel, wo es heisst, Otto III. (983—1002) habe den Maler Johannes aus Italien herbeigerufen, um die Pallastkirche von Aachen auszuschmücken, *necdum enim color alicuius picturae eandem decorabat.* Aber abgesehen von der innern Unwahrscheinlichkeit, dass Carl die Kirche, deren Vollendung er um 10 Jahre überlebte, unbemalt gelassen, ist auch zu erwägen, dass der Biograph Balderichs erst fünfzig Jahre nach Otto III. und zwar in Lüttich diese Notiz schrieb, und dass das Leben des Malers Johannes, wovon unten, bei ihm überhaupt eine etwas sagenhafte Gestalt hat.

zug nach Spanien, die Belagerungen vieler Städte, die Thaten der fränkischen Krieger, dann die sieben freien Künste
5. dargestellt. — Von den Fresken des hundertsäuligen Pallastes von Ingelheim kennen wir den genauern Inhalt durch die im Jahre 826 abgefasste Beschreibung des Ermoldus Nigellus. In der Kapelle, an den Mauern des Mittelschiffes, waren die Geschichten des alten und des neuen Testamentes, wahrscheinlich zum erstenmal, in strengem Parallelismus einander gegenübergestellt*); der Festsaal des Schlosses enthielt in ähnlicher Zweitheilung die alte und die christliche Weltgeschichte**). Gegenüber den Begebenheiten des Ninus, Cyrus, Phalaris, Romulus, Hannibal und Alexander (wie es scheint, nach Orosius) prangten die Thaten des Constantin, des Theodosius, der Sieg Carl Martell's über die Friesen, die Besitznahme Aquitaniens durch Pipin, endlich Carl selbst, die Siegeskrone auf dem Haupt, und seine grösste That, der Sach-
6. senkrieg. — Ausser diesen und andern neuen Schöpfungen liess Carl auch ältere Arbeiten, besonders Mosaiken aus Trier und Ravenna nach Aachen bringen, doch nicht ohne Ent-
7. schädigung und nur mit Erlaubniss des Papstes. — Unter den einzelnen Prachtstücken des Pallastes von Aachen gehören — wenn sie nicht theilweise byzantinische Arbeit waren — die drei silbernen Tische hieher, auf welchen (wahrscheinlich in einer Art von Niello) die Ansichten von Konstantinopel und Rom und eine Weltkarte in drei Kreisen mit dem Laufe der Gestirne angebracht waren; die letztere war theilweise auch in Relief gearbeitet und von der feinsten Technik.

*) Vgl. in Dieringer's Zeitschrift, Jahrg. II, erstes Heft, die betreffende Abhandlung von Lersch: die biblischen Parallelbilder des Mittelalters.

**) Ueber den Parallelismus und die wahrscheinlich von Ermold übergangenen Darstellungen vgl. den gelehrten Aufsatz von C. P. Bock: „die Bildwerke etc. in Ingelheim", in Lersch's Niederrhein. Jahrb., Jahrg. II, S. 241. Der Verf. geht wohl irre, wenn er aus den Worten: *domus late persculpta nitescit* (*Erm. Nig. IV, vs.* 215) schliesst, die Darstellungen seien Holzreliefs gewesen, und aus: *parte alia tecti* (*vs.* 268), sie hätten den Deckenschmuck gebildet. Das *exsculpta* bezieht sich wohl nur auf den übrigen plastischen Schmuck des Saales und *tectum* bezeichnet nicht die Decke, sondern das Gebäude überhaupt.

§. 41. Von diesem Allem ist jedoch nicht der kleinste 1.
Ueberrest auf unsere Zeit gekommen und wir würden den Styl karolingischer Malerei nicht kennen, wenn nicht die unter Carl und seinen nächsten Nachfolgern verfertigten Miniaturen uns einige Auskunft gäben*). Sie zeigen sämmtlich einen verwilderten antiken Styl, der auch in den Gegenständen noch deutlich auf seinen Ursprung zurückweist, z. B. durch einzelne Personificationen und durch die mythischen Thiere (Greife, Meerböcke, u. s. w.) in den Ornamenten. Meistentheils liegen altchristliche Vorbilder zu Grunde; in einzelnen Köpfen, in den Goldschraffirungen der Gewänder und in dem grünen Ton der Fleischschatten lässt sich hie und da auch ein byzantinischer Einfluss erkennen, wenn wir nicht eher an ein zufälliges Zusammentreffen mit dem byzantinischen Miniaturstyl zu denken haben; der Farbenauftrag ist der spätrömische, die Gesammtwirkung oft grellbunt. Der Verwilderung endlich gehört die grosse Rohheit der Zeichnung, die plumpe Willkür in den Extremitäten und die Dicke der Köpfe an. Das Eigenthümliche des Styles aber, was ihn wesentlich von dem byzantinischen wie von dem irischen unterscheidet, liegt in dem Fliessenden, Runden, Beweglichen der einzelnen Figuren und (wo die Gelegenheit vorhanden war) in der Lebendigkeit der Composition. In den Thierfiguren zeigt sich sogar durchschnittlich eine grosse und eigenthümliche Naturwahrheit. Der Grund ist nicht mit Gold, sondern mit Streifen von verschiedenen Farben belegt; oft bleibt auch das Pergament sichtbar. Die architektonischen Ornamente, welche einzelne Seiten des Textes einzufassen pflegen, bestehen oft aus zierlichen antiken Motiven, die Initialen aus einem prachtvollen Labyrinth von räthselhaft und höchst geschmackvoll verschlungenen goldnen Riemen und Bändern auf violettem Grunde, mit Laubwerk und Thier-

*) Auch hier wieder sind Waagen's vortreffliche Beschreibungen (a. a. O. Bd. III, S. 233) unsere Hauptquelle. Bei D'Agincourt, Malerei, ist besonders Einzelnes aus der Bibel von S. Paolo (Taf. 40 u. f.) brauchbar.

köpfen — vielleicht der höchste Triumph, dessen die Kalligraphie sich rühmen kann.

2. Die wichtigsten Denkmäler dieser Gattung*) besitzt wiederum Paris. In der Kaiserl. Privatbibliothek des Louvre befindet sich ein auf Befehl Carls von einem Maler Gottschalk binnen sieben Jahren verfertigtes Evangelienbuch (les heures de Charlemagne) in Goldschrift auf Purpurpergament, dessen Bilder die Evangelisten, einen thronenden Christus und eine Darstellung des Lebensbrunnens enthalten. Die Figuren sind steif und ungeschickt, doch bewegt; in den Köpfen sind die hochgewölbten Augen, die stark geschwungenen Stirnknochen, so wie die oben schmalen, unten breiten Nasen charakteristisch (letztere im geraden Gegensatz gegen die byzantinische Physiognomie); auf dem letzten Bilde sind um das achtsäulige Gebäude des Brunnens Vögel aller Art,
3. an Pflanzen pickend, vertheilt. — Ungleich bedeutender ist ein Evangeliarium der Kaiserl. Bibliothek, welches aus der Abtei St. Médard zu Soissons stammt. Auf dem ersten Blatte sieht man in ein prächtiges Gebäude, die Kirche vorstellend, eingefasst die Zeichen der Evangelisten und das Lamm mit den 24 Aeltesten; dann folgt wiederum der Brunnen des Lebens und die mit schönen bunten Architekturen von korinthischem Styl eingefassten Canones. Im Detail der Verzierung lassen sich oft noch ganz antike Motive erkennen, selbst bacchische Genien, wie denn auch Löwe und Stier wenigstens einmal der Bewegung des anspringenden Pegasus nachgebildet sind. In den folgenden Darstellungen (Christus auf dem Thron und die Evangelisten einzeln) zeigt sich dieselbe Auffassung wie in dem vorigen Manuscript, nur sind die Verhältnisse schlanker und die Bewegungen übertrieben
4. lebhaft, um die göttliche Begeisterung auszudrücken. — Die dritte erweislich aus Carls Zeit herrührende Bilderhandschrift ist der Codex aureus der Stadtbibliothek zu Trier, ein von

*) Mit grosser Pracht nachgebildet in dem leider unvollendet gebliebenen Werk des Grafen Aug. de Bastard: *Peintures et ornamens des Manuscrits (4—16. Siecle).*

Carls Schwester Ada gestiftetes Evangeliarium, mit den Abbildungen der Evangelisten. Die Gewandung ist z. B. im Lucas noch grossartig antik, dagegen entsprechen die Köpfe in der Behandlung dem Vorigen, die Extremitäten sind gross, Finger und Zehen geschweift. Die Ausführung ist frei und breit, aber sauber und bestimmt, die Farben mehr harmonisch im antiken Sinne als man es sonst in fränkischen Miniaturen zu finden gewohnt ist. Ein sehr bestimmter Nachklang antik-idealer Richtung und zugleich ein charakteristischer Unterschied vom byzantinischen Styl offenbart sich in der Jugendlichkeit der Gestalten, welche wie in der Handschrift von St. Médard sämmtlich bartlos gebildet sind; ein Zug, welcher auch in der spätern antiken Kunst, selbst bei Altvätern und Propheten wiederkehrt, während die byzantinischen Heiligen
bekanntlich immer greisenhafter werden. — Eine schöne Hand- 5.
schrift der Vulgata, in Carls Auftrag von Alcuin besorgt, ehemals dem Kloster Bellelay im Jura angehörend, ist vor einigen Jahren nach England gegangen. Sie enthält, wenn wir nicht irren, vier grosse alttestamentliche und apokalyptische Darstellungen, von welchen besonders die erstern (u. a. die Geschichte des Moses, dessen Kopf wahrscheinlich Carls Bildniss ist) sich noch durch unverkennbar antike Motive aus-
zeichnen. — Es kann nicht befremden, dass die im Innern 6.
von Deutschland, fern vom Hofe und seinem Luxus ausgeführten Arbeiten in der Ausführung dürftiger sind. Dahin gehört jene Pergamenthandschrift des bairischen Klosters Wessobrunn vom Jahre 814 oder 815*), welche u. a. das berühmte Wessobrunner Gebet, eins der ältesten Ueberbleibsel deutscher Poesie, enthält und sich gegenwärtig in der Hofbibliothek zu München befindet. In dem vordern Theile dieser Handschrift ist, zur Erklärung des Textes, eine Reihe von Bildern enthalten, welche die verschiedenen Begebenheiten

*) Ueber diese u. a. deutsche Miniaturen vgl. in Kugler's „Museum, Blätter für bildende Kunst", Jahrg 1834, No. 11—13, 21, 22 einen Aufsatz des Herausgebers: „Studien in deutschen Bibliotheken." Ueber die betreffende Handschrift s. No. 13, S. 99, 1.

bei und nach der Auffindung des heil. Kreuzes und dessen Bewährung darstellen. Es sind sehr rohe, mit unsicherer Hand geführte Federzeichnungen, mit wenigen Farben, die überdies gelitten haben, stellenweis roh übermalt; doch zeigt sich in ihnen noch ein gewisser Sinn für Form, sowie eine Andeutung von Würde im Faltenwurf, und zwar noch auf ähnliche antikisirende Weise, wie etwa in der vatikanischen
7. Rolle mit den Geschichten des Josua. — Bei der Leichtigkeit der Versendung von Büchern lässt es sich leicht erklären, dass vereinzelte Kunsteinflüsse bisweilen im fernen Auslande wieder auftauchen. So besitzt z. B. die Dombibliothek in Trier aus dem Vermächtniss des Grafen von Kesselstadt ein angelsächsisches Evangelienbuch (No. 1), dessen Miniaturen auf die Kenntniss fränkischer Vorbilder hinweisen. Ränder und Initialen zeigen noch ganz das feine und künstliche Geriemsel, die Thierfiguren die abenteuerliche Willkür, wodurch die irische Kunst sich kenntlich macht; dagegen verrathen die Figuren eine karolingische Grundlage, nur dass die styllose, wulstige Gewandung und das gänzlich missverstandene Nackte eine weitere Barbarisirung des fränkischen Styles andeuten. Letzterer hat seinerseits wiederum angelsächsische Einwirkungen erlitten*).

1. §. 42. In den Zeiten der Enkel Carls werden die Denkmäler dieser Art häufiger und prachtvoller, doch tritt in der Behandlung eine merkliche Vergröberung ein. Die Formen werden plumper, die nackten Theile höchst roh, doch nicht leblos, die Gewänder willkürlich bauschig oder flatternd — das gerade Gegentheil von dem damaligen Extrem der byzantinischen Kunst. Die Goldschraffirungen hören auf und die Anwendung des Goldes überhaupt wird seltener, während sie in Byzanz immer mehr überhand nimmt. Durchgängig spricht sich, wir möchten sagen, eine Verwilderung auf eigene Hand aus, welche hinlänglich beweist, dass die von Carl dem Grossen ausgestreute Saat in seinem Volke und seiner Zeit

*) Fränkische Miniaturen unter angelsächsischem Einfluss beschreibt Waagen a. a. O. III, S. 244 u. 258.

noch keinen hinlänglich vorbereiteten Boden gefunden hatte. Fast zwei Jahrhunderte gehen noch vorüber, ehe von einer wahren Weiterbildung die Rede sein darf.

Ein Evangelienbuch des Kaisers Lothar I. (840—855) 2.
in der Kaiserl. Bibliothek zu Paris enthält zunächst das Bild des thronenden Kaisers im Purpurmantel, dann einen Christus auf der Weltkugel und die vier Evangelisten in übertrieben begeistertem Gestus. Die Goldschraffirungen und die grosse Eleganz sämmtlicher Ornamente weisen diesem Werke eine Stelle zunächst denjenigen aus der Zeit Carls an. Dasselbe 3.
gilt von einer ebendort aufbewahrten Vulgata, welche theilweise noch unter Ludwig dem Frommen, jedenfalls vor 850, wahrscheinlich in Tours entstanden ist. Hier ist mehrmals die Handlung reliefartig in verschiedenen Streifen übereinander dargestellt und bildet eine fortlaufende Erzählung; eine Anordnung, welche in fränkischen Handschriften öfter wiederkehrt. So sieht man den h. Hieronymus nach Rom reisend, den Schreibern die Vulgata diktirend und das vollendete Werk austheilend; ähnlicher Weise zerfällt die Geschichte der ersten Menschen in Erschaffung, Sündenfall und Feldarbeit, und die des Paulus in seine Bekehrung, Heilung und Predigt. Besonders schön ist das Titelblatt der Psalmen erfunden: der jugendliche David in Krone und Purpurmantel, schreitet auf der Harfe spielend in einem grossen blauen Nimbus einher, rechts und links seine Leibwächter (die Crethi und Plethi) in altrömischer Kriegstracht, in den vier Ecken mit Fähnchen und Musikinstrumenten, andere auf die Psalmen bezügliche Personen (Asaph, Jedithun etc.), und in den vier Zwickeln des Nimbus die Cardinaltugenden — alles in den edeln, freien Bewegungen und auch in Costüm und Faltenwurf der Antike verwandt. Das letzte Blatt ist erst unter Carl dem Kahlen hinzugekommen und stellt diesen Kaiser auf dem Throne vor, umgeben von Prinzen, Hofleuten und Leibwächtern; zwölf Geistliche der Kirche von Tours bringen ihm ein Buch (d. h. vorliegende Bibel) dar. In solchen Ceremonienbildern mag immerhin der Gedanke byzantinisch sein, auch wenn die Ausführung der einheimischen Kunst angehört,

nur ist nicht zu vergessen, dass schon das fränkische Hofceremoniell an sich eine Nachahmung des byzantinischen war.

4. — Dieselbe Bibliothek bewahrt ein Sacramentarium aus der ersten Hälfte des IX. Jahrhunderts, dessen Initialen in kleinen und flüchtigen, aber mit antiker Praxis gemalten Bildern u. a. vielleicht die frühsten Martyrien nordischer Herkunft enthalten, worunter zumal der Tod des heil. Laurentius als vorzüglich bezeichnet wird. Von der kühnen Symbolik der damaligen Zeit giebt z. B. das Bild mit dem Gekreuzigten einen Begriff, wo eine weibliche Gestalt mit der Siegesfahne, der „neue Bund", das Blut der Seitenwunde in einem goldenen Kelch aufnimmt, während der alte Bund in der Person des Moses (?) seitwärts steht.

5. Eine Reihe höchst prachtvoller Handschriften ist auf Veranlassung Carls des Kahlen († 877) entstanden, welcher bei tiefer Nichtswürdigkeit einen gewissen Sinn für Bildung und noch mehr für Luxus in byzantinischer Weise besass. Unstreitig das bedeutendste dieser Werke ist die berühmte Bibel von San Paolo bei Rom, jetzt in S. Calisto jenseit der Tiber befindlich, welche früher mit Unrecht in die Zeit Carls des Grossen gesetzt wurde. Die Ausführung in den grossen und zahlreichen historischen und symbolischen Miniaturen erscheint durchaus barbarisch, aber auf einer noch so sichtbaren antiken Grundlage, dass man sehr oft an den oben erwähnten Josua erinnert wird. Die schwierigsten historischen Gegenstände sind bei aller Rohheit und bei einem gänzlichen Mangel an Anordnung doch mit dramatischer Beweglichkeit, glücklich gedachter Geberde und lebendigen Beziehungen zwischen den einzelnen Figuren durchgeführt. Das Herbeistürzen eines Boten, das Aufhorchen dessen, der die Nachricht empfängt, die scheue Begeisterung vor dem Uebernatürlichen, der Jammer der Verlorenen (z. B. bei der Bestrafung der Rotte Korah) u. s. f. ist, so weit diess durch den Gestus geschehen kann, vortrefflich ausgedrückt. Einiges ist aus der oben genannten Vulgata von Tours wiederholt oder doch nahe damit verwandt, denn auch im Abendlande waren gewisse Erfindungen traditionell geworden, obschon dem spätern

Meister, wenn er neu componiren wollte und konnte, der freiste Spielraum offen blieb. Der Künstler nennt sich im Prolog Ingobertus und war sonach wahrscheinlich ein Franke*). Carl der Kahle als Stifter des Buches ist hier wiederum auf dem teppichbehangenen Throne zwischen seiner Gemahlin, seinen Waffenträgern, den Cardinaltugenden und zwei Engeln abgebildet, mit glattem Gesicht und spitzem
Schnurrbart. — Noch pomphafter ist das Bildniss dieses Fürsten in dem aus Metz stammenden Psalterium der kaiserl. 6.
Bibliothek zu Paris, welches zwischen 842 und 869 von
einem gewissen Liuthart verfertigt wurde. Derselbe Maler 7.
und sein Bruder Beringar vollendeten im Jahre 880 die Evangelienhandschrift von St. Emmeran in Regensburg, welche sich jetzt auf der königl. Bibliothek in München befindet und neben andern merkwürdigen Gemälden ebenfalls eine Prachtdarstellung Carls des Grossen enthält. Wie in der Vulgata von Tours sind hier die Provinzen des Reiches nach antiker Weise durch weibliche allegorische Figuren personificirt. —
Ein Evangeliarium der kaiserl. Bibliothek in Paris aus der 8.
spätern Zeit des IX. Jahrhunderts verräth den tiefern Verfall durch Sinnlosigkeit des Nackten, Plumpheit der Umrisse,
nachlässige Schattirung und grellbunte Farben. — In den 9.
nicht sehr zahlreichen französischen und englischen Bilderhandschriften des X. Jahrhunderts werden die Figuren immer unförmlicher, die Angabe von Licht und Schatten geringer, Ornamente und Initialen ärmlicher; das Ganze gewinnt das Ansehen plump illuminirter Federzeichnungen**).

Ausser der oben genannten Wessobrunner Handschrift 10.
kommen auch in Deutschland noch anderweitig Codices vor, welche dem IX. Jahrhundert angehören und mit Miniaturbildern geschmückt sind, die in dem pastosen Auftrage der Farben, so wie in manchen Eigenthümlichkeiten der Zeichnung, eine nahe Verwandtschaft mit den prachtvollern, am

*) Vgl. Rumohr, a. a. O. I, 224, wo auch die Bekleidungen fränkisch, die Charaktere auffallend nordisch genannt werden.

**) Eine Namenaufzählung von Miniatoren der karolingischen Zeit bei Eméric-David, a. a. O., S. 72.

Hofe der Carolinger gefertigten Arbeiten — und mit diesen, ihrer äussersten Ausartung zum Trotz, immer noch Reminiscenzen antiker Technik — zeigen: wie ein Psalmbuch des Klosters St. Gallen*) (No. 22) mit leicht ausgetuschten Federzeichnungen (lebhaft bewegte Gestalten mit roher, aber noch antiker Gewandung), eine Evangelienhandschrift in der Hofbibliothek zu München**) (aus dem Kloster Scheftlarn
11. stammend), eine Evangelienhandschrift im Ziter der Stiftskirche zu Quedlinburg***) u. a. m. Letztere möchte vielleicht, wie von Einigen angenommen wird, in den Anfang des X. Jahrhunderts — als ein Geschenk König Heinrichs I. an das neu gegründete Stift — gehören; denn auch in den freilich noch seltenern Resten der Kunst dieses Jahrhunderts fehlt es ebenfalls nicht an Motiven, welche mit der Technik der karolingischen Periode immer noch in mehrfacher Be-
12. ziehung verwandt sind. Als Beispiele mögen die Bilder einer andern Evangelienhandschrift in der Münchner Bibliothek†) und die in zwei Handschriften der öffentlichen Bibliothek von Bamberg††) gelten. Doch finden sich in diesen, namentlich in den beiden letztgenannten, zugleich gewisse Motive der Zeichnung, welche bereits auf die manierirten Eigenthümlichkeiten hindeuten, die in der Kunst des XI. Jahrhunderts, theilweise durch Einfluss byzantinischer Malerei, sichtbar wer-

*) Eine Reihe kostbarer Miniaturen in der Bibliothek v. St. Gallen (aus dem IX. und X. Jahrhundert) beschreibt Waagen, D. Kstblatt 1850 S. 91 ff., das Evangelium des h. Ulrich in der k. Bibl. zu München, ders. ebend. S. 98. Wichtig für Franken ist ein Evangeliarium vom J. 1000 (München), für Norddeutschland drei andre (vom Bischof St. Bernward) im Domschatz zu Hildesheim. (Ders. ebend. ff.)

**) Bez. *cod. lat. membr. cum pictt. No.* 56. — S. Kugler's Museum, a. a. O. S. 162, 3.

***) Im dortigen Verzeichniss No. 65. Ueber diese Handschrift, so wie über andere weiter unten erwähnte Gegenstände, die sich eben dort befinden, vgl.: F. Ranke und Kugler: Beschreibung und Geschichte der Schlosskirche zu Quedlinburg, Berl. 1838, S. 129 u. f.

†) Bez. *cod. lat. membr. cum pictt. No.* 51. — S. Kuglers Museum, a. a. O. S. 162, 4.

††) No. 588 und A, II, 18. — Museum a. a. O. No. 22, S. 171, 1 und 2.

den. Auch wurde, wie es scheint, fortwährend Aelteres co- 13.
pirt und nachgeahmt, wie z. B. die Miniaturen eines Bam-
berger Messbuches in der Münchner Bibliothek*) beweisen
obwohl aus dem Jahre 1014 stammend, sind sie im Style
den Bildern des Evangeliariums von St. Emmeran (870) nahe
verwandt (wenn sich auch bereits in ihnen Einflüsse des zu
jener Zeit auftretenden strengern Styles offenbaren); ja das
zweite Gemälde dieses Messbuches enthält eine förmliche Co-
pie der grossen Kaiserdarstellung in jener Handschrift, so
dass man augenscheinlich sieht, dass der Maler die Bilder
der letztern als seine Muster vor sich hatte.

§. 43. Auch für die Wandmalerei scheint das IX. Jahr- 1.
hundert eine Zeit bedeutender Blüthe gewesen zu sein, nur
dass wir hier den Zusammenhang mit einer vom Hofe aus-
gehenden Anregung nicht so klar verfolgen können als bei
den Miniaturen. Wie wir sahen, war schon in vorkarolingi-
scher Zeit eine alte Uebung dieser Art vorhanden, und diese
mochte durch die steigende Bildung und Organisation des
Reiches sich nur weiter ausgedehnt haben. Selbst das be-
rüchtigte X. Jahrhundert brachte hier kaum eine Unter-
brechung hervor. Kirchen und Klöster wurden in dieser
Zeit an vielen Stellen prächtiger umgebaut und ausserdem in
den neugewonnenen Theilen Deutschlands in grosser Anzahl
erst gegründet, gewiss nur selten ohne Anwendung der Wand-
malerei. Ganze grosse Bauanlagen wurden wenigstens bis-
weilen durchgängig mit Fresken verziert, ganz wie im byzan-
tinischen Reiche. Der Abt Ansegisius von Fontanellum 2.
(St. Vandrille) liess unter Ludwig dem Frommen nicht nur
mehrere Kirchen, sondern auch in seinem Kloster das Dor-
mitorium, das Refectorium und in einer grossen obern Laube
den ganzen Plafond mit Malereien bedecken, wobei Mada-
lulf, der Maler des Stiftes von Cambray, sein Bestes that.
Damals erhielt die Marienkirche in Vence ihre Mosaiken auf
Goldgrund und von diesen den Beinamen la dorade; Erz-
bischof Hincmar von Rheims brachte selbst im Bodenmosaik

*) Bez. B, No. 7. — S. Kuglers Museum, a. a. O. No. 21, S. 162, 6.

seines Domes die Gestalten von Engeln und Heiligen an; Heribald, Bischof von Auxerre, liess den Dom und die Marienkirche seiner Residenz durchgängig mit Gemälden schmücken, sein Nachfolger Gaudericus (X. Jahrh.) ebenso die Decke von S. Eugenia; von dessen Nachfolger Guido rührte die Darstellung der Höllenstrafen und der Paradiesesfreude im Dom her; Bischof Gerhard liess in Toul den Dom ausmalen; im Kloster St. Florent zu Saumur waren im X. Jahrhundert fast die sämmtlichen wichtigern Räume mit Figuren bedeckt; in Chalons s. M. wurden schon 999 die ältern, verblichenen Fresken einer Kirche mit neuen übermalt; im erzbischöflichen Pallast zu Rheims prangten die
3. Decken mit Gemälden. — Nicht minder massenhaft trat die Wandmalerei während des IX. und X. Jahrhunderts in Deutschland auf, wo die grössern Stifte und Klöster ebenso viele, zum Theil sehr thätige Kunstschulen waren. Der Neubau des Klosters St. Gallen um die Mitte des IX. Jahrhunderts wurde von Reichenauer Mönchen ausgemalt; bis 872 war nicht nur die Chornische, sondern auch sämmtliche Wände derselben von oben bis unten mit Gemälden auf Goldgrund geschmückt, und ein Jahrhundert später selbst die Decke, die Thüren, und die im Kreis gebaute Vorhalle. In und für St. Gallen arbeitete zur Zeit Carls des Dicken der berühmte Tutilo, in welchem eine gewaltige Athletennatur mit der allseitigsten Kunstbegabung vereinigt war. Poesie, Beredsamkeit und Musik standen ihm nicht minder zu Gebote als Baukunst, Metallarbeit und Malerei; mit Einwilligung der Aebte seines Klosters hatte er weite Rundreisen in diesen Zwecken gemacht und sich die ganze Kunstbildung seiner Zeit angeeignet. Wie St. Gallen blieb auch das benachbarte Kloster Reichenau im Bodensee für die nächstfolgenden Jahrhunderte ein Hort der Kunst. Aus dem Jahre 912 haben wir hier den Namen des Malers Hademar, von welchem noch Einiges bis in's vorige Jahrhundert erhalten gewesen sein soll; die Hauptblüthe aber folgte erst unter Otto III., als der kunstliebende Abt Witigowo u. a. an den Wänden des Hauptkreuzganges das Leben der Altväter und die Gestalten

der frühern Aebte malen liess*). Gleichzeitig wurden in dem
nahen Petershausen bei Constanz die Wände der Kirche
links mit den Geschichten des alten, rechts mit jenen des
neuen Testamentes versehen, wozu der kostbare Azur, welcher
durchgängig den Grund bedeckte, aus Venedig geschenkt
worden war. In andern schwäbischen Stiften, wie Hirschau,
Weingarten etc., fällt die höchste Glanzepoche der Malerei
erst in das XI. Jahrh. — In Baiern hatte schon der berühmte 4.
Apostel des VII. Jahrh., St. Rupert, u. a. Künstlern auch
Maler nach sich gezogen; unter den Enkeln Carls war
Regensburg eine Lieblingsresidenz und ein Mittelpunkt der
Kunstübung; zu Anfang des X. Jahrh. wird Erzbischof
Thiemo von Salzburg, Zögling des Klosters Niederaltaich,
als ein sehr universeller Künstler bezeichnet; damals begann
auch in Tegernsee die in der Folge so bedeutende und all-
seitige Kunstübung, von welcher noch weiter zu reden sein
wird. Selbst das ferne Oesterreich besass trotz der Ungarn-
einfälle um das Jahr 900 eine Kunstschule im Kloster Mur,
und sogar in Prag liess der Böhmenfürst Neclan im Jahre
866 einen Thurm der Burg Wissehrad mit den Bildnissen
seiner Vorfahren zieren. — Für Mitteldeutschland war das 5.
mächtige Kloster Fulda lange ein Centrum der Intelligenz.
Hier hatte schon unter Ludwig dem Frommen der Maler
Bruno die grosse Chornische der Kirche ausgemalt; dann
war durch Rabanus Maurus († 856) ein bedeutendes Kunst-
leben rege geworden. In diesem merkwürdigen Manne war
die ganze Bildung seiner Zeit verkörpert; zu den Malereien
der Kirche gab er die Ideen und die Anordnung; unter seiner
Leitung entstand u. a. auch eine Miniatorenschule. Im X.
Jahrhundert zeichnete sich besonders die Regierung des Abtes
Wernher (969—982) aus; damals wurde am Gewölbe über
dem Hochaltar der „Alte der Tage" auf dem Thron, zwischen
den vier Thierfiguren nach dem Gesicht Ezechiels dargestellt,
ein Gemälde, welches noch im vorletzten Jahrhundert in fast

*) Vgl. bei Pertz, *mon.* VI., S. 621 u. f. *Purchardi carmen de gestis Witigowonis abb. Augiens.*, bes. von Vers 344 an.

ungeschwächtem Farbenglanze sichtbar war. Auch die Abtei Corvey an der Weser war frühe ein Sitz der Kunst; als geschickte Maler werden im IX. Jahrhundert Theodegar, im X. Jahrhundert Anderedus und Luitolf erwähnt, der erstgenannte u. a. als Urheber einer zierlich mit der Feder ge-
6. zeichneten Passion. — In Sachsen war mit der Bekehrung auch die karolingische Kunst eingedrungen; um 900 war z. B. Bischof Sigismund von Halberstadt als emsiger Maler berühmt; aber erst unter den Kaisern des sächsischen Hauses gewannen Kunst und Bildung eine höhere Blüthe. Da liess König Heinrich I. seinen Sieg über die Ungarn (933) durch ein Wandgemälde im obern Saal des Merseburger Schlosses verherrlichen *), welches den Zeitgenossen fast als täuschende Wirklichkeit vorkam und welches uns wenigstens beweist, dass neben der ausgedehnten kirchlichen Malerei auch die weltlich-geschichtliche keineswegs stockte. Unter Otto dem Grossen folgten zahlreiche Kirchenstiftungen; sein Bruder, Erzbischof Bruno von Köln, war mit Bildung und Kunstsinn hoch begabt; sein Sohn und Enkel, Otto II. und Otto III. waren wenigstens andächtig und prachtliebend. So entfaltete sich um das Jahr 1000 in Norddeutschland ein Kunstleben, von dessen Ernst und relativer Tüchtigkeit die wenigen er-
7. haltenen Reste einen ziemlich hohen Begriff geben. In jener Zeit lebten und wirkten die Bischöfe Meinwerk von Paderborn und S. Bernward von Hildesheim († 1022); ersterer hielt bei seinem Stift u. a. eine bedeutende Malerschule aufrecht; letzterer, eine der wichtigsten Persönlichkeiten der mittelalterlichen Kunstgeschichte, kannte und übte alle Zweige der bildenden Kunst und des damit verwandten Handwerkes. Es bezeichnet allerdings den damaligen Zustand, dass ihm in der Malerei die Nachahmung des schon Vorhandenen mehr am Herzen lag, als die Entwickelung eigener Genialität, dass er alles Gute, was ihm aufstiess, entweder selbst nachahmte oder nachahmen liess, ja dass ihn auf seinen Reisen

*) Liutprand. Antapodosis II., 31.

junge Künstler begleiten mussten, welche Alles, was er von schönen Werken antraf, nachbildeten; allein gewiss hat er die freie Schöpfung weder sich noch Andern versagt, wo sie sich darbot. Man bewunderte vorzüglich die glänzenden Wand- und Deckengemälde des Hildesheimer Domes und die gemalten Handschriften, die unter seinem Einfluss entstanden*). Auch sein Nachfolger S. Godehard war Freund der Kunst und der Künstler und hatte einen ausgezeichneten Maler von vornehmer Abkunft um sich, Namens Buno. — Für die Ma- 8.
lerei in den Rheinlanden und Westphalen geben verschiedene Manuscripte der Dom- und der Stadtbibliothek zu Trier, für die sächsische mehrere Evangeliarien im Schatze der Kirche zu Quedlinburg, in der kaiserl. Bibliothek zu Paris, der Herzoglichen in Gotha Anschauungen. In Lüttich liess 9.
Bischof Eberhard († 972) die Chornische der Paulskirche mit den Wundern des h. Martinus ausschmücken; einer seiner Nachfolger, Bischof Balderich († 1018) wusste einen vornehmen italienischen Maler Johannes so sehr an Lüttich zu fesseln, dass derselbe sein späteres Leben daselbst zubrachte und ihm beim Bau der dortigen Jakobskirche mit Rath und That zur Hand war, auch die Chorschranken mit Gemälden versah. Kaiser Otto III. hatte den Künstler durch eine besondere Abordnung aus Italien zu sich berufen, damit er den Dom von Aachen (welchen Theil desselben, lassen wir dahingestellt) ausmale, und als das Werk zu allgemeiner Bewunderung vollendet war, belohnte er ihn durch ein Bisthum in Italien. Allein das Ansuchen eines dortigen Grossen, Johannes solle seine Tochter heirathen, bewog diesen sein Amt aufzugeben und nach Deutschland zurückzukehren, worauf er seinen Wohnsitz in Lüttich nahm. Der Styl des Johannes war, wie auch sonst im damaligen Italien, ohne Zweifel der byzantinische, dessen zierliche, aber leblose Bestimmtheit und glänzende Technik dem Kaiser besser gefallen mochte als die

*) S. die vita S. Bernwardi (von dessen Erzieher und Beichtvater Thangmar vor 1027 vollendet) am besten bei Pertz, *mon m.* Bd. VI.

barbarische Willkür der einheimischen Kunst; auch deutet in den Arbeiten des Johannes die düstre Färbung, welche der Biograph Balderichs (schrieb 1048) einem frühen Nachdunkeln beimisst, auf das byzantinische Colorit hin; ein Einfluss, von welchem unten im Zusammenhange die Rede sein
10. wird*). — Selbst in England, wo noch im VIII. Jahrhundert die Wände der Kirchen meist weiss geblieben waren, zeigte sich unter Alfred dem Grossen (871—901) ein bedeutender Aufschwung, auch in der Miniaturmalerei. Hundert Jahre später war der heil. Dunstan als Maler berühmt.

1. §. 44. Wir können nach dem Obigen kühnlich annehmen, dass die Zeit von Carl dem Grossen bis ins XI. Jahrhundert in Betreff der Masse malerischer Productionen so fruchtbar gewesen ist als irgend eine andere, und wenn wir nicht noch mehr Nachrichten hierüber vorfinden, so liegt die Schuld an den Chronisten und Biographen jener Zeit, welche neben den grossen goldenen Altartafeln, den mit Edelsteinen besetzten Messkelchen und Patenen, den ungeheuern silbernen Kronleuchtern und all dem übrigen unglaublichen Schmuck damaliger Kirchen es kaum noch der Mühe werth fanden, von den Wandgemälden zu sprechen. Diese Productionskraft wird noch auffallender, wenn man sieht, dass oft Baumeister, Metallgiesser und Maler eine und dieselbe Person waren, während doch in jedem einzelnen Zweige so quantitativ Bedeutendes geleistet wurde. Gewiss waren die bedeutendern Kirchen in der Regel durchaus mit Fresken, hie und da auch noch mit Mosaiken bedeckt.

2. Den Gesammteindruck einer solchen Decoration darf man sich bei einem so verwilderten Styl oft als ziemlich wüst und

*) Vorstehende Notizen sind theilweise aus Fiorillo (a. a. O. bes. I., S. 47–51, 70, 78, 91, 111, 175 u. f., 187, 284, 294, 463 etc., und II., 7, 13, 20, 88, 109. 157 etc.) und aus *Eméric-David* (*hist. de la peinture*, S. 69 u. f, 80 u. f.) entnommen. — Die Reste von Wandmalereien, welche man an den Pfeilern der ehemaligen Klosterkirche zu Memleben an der Unstrut sieht, sind längere Zeit ebenfalls dem IX. oder X. Jahrh. zugeschrieben worden, gehören aber aus Gründen des Styles frühestens in das XIII. Jahrhundert.

barbarisch vorstellen, besonders so lange die grellen Farben noch frisch waren. Eine Normalkirche dieser Art bot dem Auge keinen einzigen Ruhepunkt, denn nicht bloss die Wände des Mittelschiffes und die Nebenschiffe, sondern auch die Decke und die Nischen waren mit Figuren angefüllt. Möglichste Pracht war das Princip und jene Zeit konnte darin viel vertragen. Wie in allen naiven Kunstepochen erregte gerade das, was am wenigsten gelang, nämlich die Nachahmung der Natur die meiste Bewunderung, und die Berichterstatter glauben das Höchste zu sagen, wenn sie etwa beifügen: die Gestalten in irgend einem Gemälde hätten gleichsam gelebt oder seien der Wirklichkeit nahe gekommen. Jedenfalls aber durfte diess von fränkischen Bildwerken weit eher gelten als von byzantinischen, insofern sie wirklich bei aller Rohheit sehr viel Leben und Bewegung besitzen mochten. Unabhängige Geltung nahmen diese Fresken überdiess nicht in Anspruch; eng mit der Architektur verbunden, waren sie den Zwecken dieser in mancher Beziehung unterthan und wurden gewiss in den meisten Fällen nur als möglichst prunkvolle Decoration behandelt; individuelles Dasein, Freude an der Erscheinung des Einzelnen dürfen wir demnach nicht darin voraussetzen. Die Gesammtcomposition 3.
aber dürfte oft sinnvoller und consequenter gewesen sein als z. B. in San Marco, wenigstens berechtigen uns die oben erwähnten Fresken aus der Zeit Carls des Grossen und einzelne fortlaufende Andeutungen in den Schriftstellern zu diesem Schlusse. Vor Allem war damals das Abendland in der kirchlichen Symbolik, welche die Grundlage zu solchen Gesammtdekorationen zu liefern hatte, mindestens eben so weit fortgeschritten als Byzanz. Es wurde bereits erwähnt, wie streng der Parallelismus des alten und des neuen Testamentes in Kunstwerken dieses Zeitalters durchgeführt war, indem man zu jedem wichtigen Ereigniss ein Gegenstück fand; nun wurden z. B. auch die heiligen Zahlen in ein System gebracht, und schon Alcuin verglich die zehn Plagen Aegyptens mit den zehn Christenverfolgungen; die neun Steine, womit der gefallene Erzengel bedeckt wurde, mit den

neun Engelchören; die acht Menschen in der Arche Noah mit den acht Seligkeiten; die sieben Säulen des Hauses der Weisheit mit den sieben Gaben des heil. Geistes; die sechs Schöpfungstage mit den sechs Weltaltern, u. s. f. Man sieht, welchen unerschöpflichen Stoff solch ein symbolisches Schematisiren der bildenden Kunst zuführen musste, und Manches dieser Art war unläugbar tiefsinnig und poetisch gedacht; Anderes aber erscheint sehr gezwungen und verläuft sich in
4. spielende Willkür. Wir theilen zur Probe aus Glaber Radulphus, (I., cap. 1) einem französischen Schriftsteller um das Jahr 1030, ein Schema von vorgeblich einander entsprechenden Dingen, Personen und Begriffen mit, um eine Anschauung von dem bunten, ja verwirrten Gedankengang zu geben, welcher der kirchlichen Malerei in vielen Fällen als Grundlage dienen mochte:

Evangelisten:	Johannes	Lucas	Marcus	Matthæus
Elemente:	Aether (d. h. Feuer)	Luft	Wasser	Erde
Cardinaltugenden:	*prudentia*	*fortitudo*	*temperantia*	*iustitia*
Sinne:	Gesicht und Gehör	Geruch	Geschmack	Gefühl
Paradiesesflüsse:	Phison	Tigris	Geon	Euphrates
Weltalter:	Von Adam bis zur Sündfluth.	Von d. Sündfluth bis auf die Patriarchen.	Von Moses b. vor Christus.	Von Christus bis ans Ende der Tage.

5. Hier überwiegt offenbar die Willkür und man wird nur Weniges gedankenmässig rechtfertigen können, allein es lässt sich vollkommen begreifen, dass für die Andacht jener Zeit etwas Geheimnissvoll-imposantes in dieser Mystik lag. In ihrer Verbindung mit den leichter verständlichen Darstellungen z. B. des neuen Testamentes musste sie bei einem so kindlichen, so wenig entwickelten Bildungszustande ehrfürchtige Ahnungen erregen; in dieser Bilderschrift war ja das einzige über das gewöhnliche Leben hinausgehende Interesse des Halbbarbaren ausschliesslich enthalten, indem sie ihm die Stelle alles Unterrichts vertrat. Der naive Beschauer musste sich hingerissen fühlen, die Welt der Kunst, die solche Dinge schaffen konnte, als eine höhere, von den Begebnissen des

Tages unterschiedene anzuerkennen, mochte auch der Maler selbst die tiefere Bedeutung der Kunst nicht erkannt haben. Und bei aller Rohheit und Verkommenheit übte gewiss schon der Styl an sich (soweit wir ihn beurtheilen können) eine unmittelbare Wirkung dieser Art. Die Gestalten erschienen ohne alles Beiwerk, über das gewöhnliche Dasein emporgehoben, auf goldenem oder blauem Grunde, eingefasst von Architekturen oder strengen Ornamenten, oft in kolossalem Massstabe; überdiess lebte in der Einfachheit und Naivetät der Auffassung, in den Andeutungen idealer Behandlung, z. B. der Gewänder noch immer ein Nachklang des klassischen Alterthumes fort — lauter Elemente, welche in der Hand einzelner genialer Künstler hie und da zu wahrhaft erhabenen Schöpfungen geführt haben mögen, so dass wir den totalen Verlust jener Welt von Fresken wohl lebhaft bedauern dürfen. Die Miniaturen gewähren dafür keinen genügenden Ersatz, indem höchst wahrscheinlich bei lebensgrossen Figuren eine verhältnissmässig richtigere und mehr der Wirklichkeit gemässe Zeichnung eintrat.

II. Der byzantinische Einfluss.

§. 45. Die Vermählung Kaiser Otto's II. mit der grie- 1.
chischen Prinzessin Theophano (972, noch bei Lebzeiten Otto's d. Gr.) blieb nicht ohne einigen Einfluss auf die Kunst, namentlich auf die Malerei, obschon man dem Ereigniss leicht eine zu grosse Tragweite zuschreibt. Die gleichzeitigen Schriftsteller*) sagen bloss, Theophano sei von Konstantinopel nach Deutschland gekommen mit grossem Geleite und vielen Schätzen, ohne mitgebrachte Künstler oder besondere Kunstwerke zu erwähnen; allerdings jedoch darf man beides ver-

*) Vgl. Widukind III., 74; *Benedicti chron. cap.* 38; Thietmar II., 9 und III., 1 — sämmtlich bei Pertz (*monum.* Bd. V.)

muthen, und einzelne Handschriften, Goldarbeiten, Elfenbeinschnitzereien u. dgl. lassen sich sogar mit ziemlicher Sicherheit als mitgebrachte Geschenke der hochgebildeten byzan-
2. tinischen Kaiserstochter erweisen. Das Wesentliche aber ist, dass seit Otto dem Grossen überhaupt die Verbindung von Ländern byzantinischer Kunst mit dem Norden lebhafter wurde. Er hatte Italien wieder erobert, wo damals die byzantinische Malerei durchaus vorherrschte; seine Gemahlin Adelheid war Italienerin; die lange unterbrochene Verbindung mit dem byzantinischen Hofe hatte er wieder aufgenommen. Kein Wunder, dass schon zu seiner Zeit griechische Prachtgeräthe in deutschem Besitz (z. B. im Testament des Bruno von Köln) erwähnt werden und das selbst einzelne griechische Maler nach Deutschland kamen, wie z. B. jener Eunuch, welcher nach Ekkehard's Bericht das Bildniss von Otto's I.
3. Nichte, Hedwig von Schwaben, zu malen hatte. Unter Otto II. mochte dann Theophano die Kunst ihres Heimatlandes begünstigen; das Meiste aber wirkte sie ohne Zweifel durch die Erziehung ihres Sohnes Otto III., welcher sich schon halb als Griechen fühlte und die griechische Bildung überhaupt höher als die abendländische stellte. Zwar haben wir keine direkte Kenntniss von seiner Theilnahme für die damalige griechische Kunst, allein die Berufung des Malers Johannes aus Italien deutet, wie schon bemerkt (S. 163), fast mit Gewissheit darauf hin. Auch lässt sich annehmen, dass sein Erzieher, der schon erwähnte St. Bernward, in den Kunstwerken, welche er später als Bischof von Hildesheim ausführte, mehrfach von byzantinischer Kunstweise bestimmt worden sei; bei seinem Zeitgenossen Meinwerk von Pader-
4. born machte sich dieser sogar in Bauwerken geltend. — Von dem bekannten Erzbischof Adalbert von Bremen wissen wir, dass er um die Mitte des XI. Jahrhunderts einen italienischen Maler Transmandus in seinem Dienste hatte, bei welchem wir, so gut wie bei jenem Johannes, byzantinische Malweise voraussetzen dürfen.

5. Wie sich diess im einzelnen Falle verhalten haben möge, immerhin bemerkt man in Malereien dieser Zeit einen wenn

auch beschränkten, doch sehr deutlichen byzantinischen Einfluss, sei es, dass die am deutschen Kaiserhofe herrschende Kunstrichtung sich in weitern Kreisen geltend machte als sonst nach den allgemeinen Verhältnissen anzunehmen wäre, oder dass Handel und sonstige Verbindungen eine grössere Anzahl neugriechischer Arbeiten, besonders Handschriften, nach dem Norden führten. Dem deutschen Style jener Zeit gegenüber hatte die byzantinische Malerei bei all ihrer Verderbniss den in solchen Fällen meist siegreichen Vortheil einer saubern Technik, einer zierlichen Ausführung, einer abgemessenen Bestimmtheit, und diese Vorzüge suchten sich nun einzelne deutsche Miniatoren, vielleicht auch Wandmaler, anzueignen. Es frägt sich nun, wie weit sie darin gingen und ob man, wie bisher geschehen, von einem byzantinischen Styl in der deutschen Kunst zu sprechen berechtigt ist.

§. 46. Es hat sich eine Reihe zum Theil höchst pracht- 1.
voller Handschriften dieser Art aus dem XI. Jahrhundert erhalten*). Die bedeutendsten derselben, welche sich gegenwärtig in der Hofbibliothek zu München befinden, stammen aus dem Domschatze von Bamberg, für den sie ohne Zweifel als Geschenke der Vornehmen, vielleicht der Mehrzahl nach als Geschenke Kaiser Heinrichs II. gearbeitet waren. Einige andere befinden sich noch gegenwärtig in der öffentlichen Bibliothek von Bamberg, noch andre an andern Orten. Diese Arbeiten unterscheiden sich durch eigenthümlichen Styl und Behandlung aufs Bestimmteste von jenen Werken der karolingischen Periode; sie erscheinen auf der einen Seite ungleich widerwärtiger, auf der andern ungleich bedeutender. Wenn jene, trotz der Unsicherheit und krassen Rohheit in der Ausführung, immer noch ein Gefühl für Form, immer noch die allgemeinen Gesetze der Bildung des menschlichen Körpers, noch die grossartigen Züge der Gewandung bewahren, so ist von diesen Vorzügen hier keine Spur mehr zu

*) Münchner Bibliothek: B. No. 4, 5, 2. *Cod. lat. membr. c. p. No.* 86. — Bamberger Bibliothek: A. II. 42; A. I. 47; Ed. V. 4. — Vgl. Museum, a. a. O. No. 21, 22.

finden; die Gestalten sind auf eine unglückselige Weise verzwickt und verkrüppelt; es herrscht in der Führung der Linien eine Willkür, in der Formenbildung eine Schwülstigkeit, welche in hohem Grade auffallen. Auch die Farbenbehandlung ist anders; das saftig Pastose derselben verschwindet und es tritt statt dessen jener trocknere Auftrag, wie er fortan in der eigentlichen Miniaturmalerei bleibt, an dessen Stelle; aber es zeigt sich in diesem zugleich die feinste, sauberste Ausführung, die sorgfältigste Beendung, die ebenfalls mit der Unsicherheit des Pinsels in den karolingischen Arbeiten aufs Entschiedenste, und diessmal zum Vortheil der in Rede stehenden Werke, contrastirt. Ueberraschender noch, als diese Zierlichkeit in der Behandlung, ist das eigenthümliche, ich möchte sagen: phantasmagorische Spiel in den Farben, welches sich vornehmlich in den Gründen dieser Bilder zeigt; hier wechseln, hinter den dargestellten Figuren, Streifen zarter, gebrochener Farben mit einander ab, welche in schönem harmonischem Verhältniss zu einander stehen und auf das Auge einen ganz eigenen Reiz hervorbringen. Neben diesen technischen Mängeln und Vorzügen ist endlich noch anzuführen, dass im Einzelnen zugleich mannigfach geistreiche Gedanken, dem kindlichen Stande der Kunst gemäss in symbolischer Verkörperung — dass sogar trotz der oben erwähnten mangelhaften Zeichnung, bedeutsame Intentionen in Stellung und Geberde sichtbar werden.

2. — Das Fremdartige dieses Styles erweckt die Vorstellung eines ausländischen Einflusses, der sich bei näherer Betrachtung allerdings als ein byzantinischer erweist. Nur würde man denselben vergebens in der Auffassung, in der Composition und in der Bildung des Einzelnen suchen, denn diess Alles lässt sich noch aus dem bisherigen nordischen Styl ableiten. Das Eigenthümliche dieser Werke liegt vielmehr darin, dass hier mit einer zu einem sehr hohen Grade gesteigerten Verwilderung der Form eine von aussen kommende schematische Behandlungsweise und eine äusserst sorgfältige Technik zusammentreffen, welche die Willkür und Rohheit der Darstellung erst recht zur Erscheinung bringen. Und

selbst die so auffallend zierliche Farbenbehandlung ist nicht einmal mit der echt byzantinischen völlig identisch und lässt sich eher nur als eine freie Aneignung derselben auffassen, so dass man selbst hier höchstens von einem byzantisirenden, nie aber von einem ins nördliche Abendland übergetragenen byzantinischen Styl sprechen kann.

Zu näherem Verständniss mögen hier einige Notizen über die Bilder der einen von den betreffenden Handschriften, welche eine Sammlung der Evangelien enthält*), folgen. Nach den Canones, womit insgemein die Handschriften dieser Art beginnen und deren Spalten, wie gewöhnlich, mit Säulen und Bogen umfasst sind, wird der Gesammtinhalt des Buches durch eine eigenthümliche allegorische Darstellung eröffnet: Christus in der Mitte, in einem elliptisch geschlossenen Regenbogen, auf und vor einem Baume stehend, dessen einen Ast er mit der Linken fasst, während er eine Kugel (das Symbol der Herrschaft) in der Rechten trägt. Der Baum ist mit pilzartigen Blättergruppen und mit kleinen rothen Früchten geschmückt; er stellt ohne Zweifel den Baum der Erkenntniss dar, aus dessen Holz, nach alter Legende, das Kreuz Christi gezimmert ward, und darauf sich hier die Zusammenstellung bezieht. In den vier runden Ecken des Regenbogens befinden sich zu Christi Rechten Sol, ein rother Kopf mit Strahlen, zu seiner Linken Luna, blau mit der Mondsichel; oben ein alter hellblaugrauer Kopf, Uranus; unten ein braunes Weib, Tellus, mit nacktem Oberleib, den Stamm des Baumes haltend. In den vier äussern Ecken des Blattes sieht man die vier Symbole der Evangelisten, von grünlichen Sirenen-artigen Figuren getragen. Letztere deuten, wie sich aus der erklärenden Schrift der Nebenseite ergiebt, auf die vier Paradiesesströme, von denen die Flüsse der Erde ihr Wasser erhalten, und die zugleich, nach alter Symbolik, die vier Evangelisten bezeichnen. Der Regenbogen mit den vier Rundungen ist von Goldstreifen eingefasst; der Grund innerhalb desselben ist olivengrün mit bläulich grü-

3.

*) Münchner Bibliothek: B. No. 2. — Museum, a. a. O. S. 163.

nem Rande, ausserhalb Lila, welches nach oben in Rosa nach unten in Grün übergeht. Vor jedem einzelnen Evangelium befindet sich sodann, wie gewöhnlich in den Evangeliarien der Zeit, das Bild des entsprechenden Evangelisten, welcher an seinem Schreibpult sitzt. Jede dieser Figuren wird von zwei Säulen eingefasst, die einen horizontalen Streifen mit erklärender Inschrift und darüber einen flachen Bogen tragen; in letzterm sieht man jedesmal das dem einzelnen Evangelisten zugehörige Symbol und daneben eine Gestalt, die auf Christi Opfertod hindeutet. Auch hier fehlt es nicht an sinnreichen Beziehungen. Während z. B. neben dem Löwen des Marcus Christus dargestellt ist, welcher mit dem Kreuz aus dem Grabe aufersteht, erhebt auf dem untern Raume des Bildes der Evangelist selbst Hände und Haupt in der Bewegung des Staunens, welche die Inschrift mit folgenden Versen erklärt:

> Ecce leo fortis transit discrimina mortis:
> Fortia facta stupet Marcus qui nuntia defert.

Lucas dagegen, über dem ein sterbendes Lamm dargestellt ist, blickt vor sich nieder und senkt die Rolle, auf der er zu
4. schreiben im Begriff war. — In den Bildern anderer Handschriften findet man zuweilen eine grössere Fülle historischer Darstellungen (Begebenheiten der heiligen Geschichte), bei denen freilich, da hier die Bedeutung nicht ausserhalb der Form der Darstellung liegt, die mangelhafte Zeichnung das Auge ungleich empfindlicher berührt als bei jenen. Miniaturen, deren Styl mehr oder weniger dem der eben beschriebenen entspricht, finden sich: in dem Evangeliarium des Klosters Echternach*) (jetzt in der herzogl. Bibliothek zu Gotha), einem Prachtgeschenk Otto's II. und Theophaniens, worin der Gegensatz einer rein einheimischen und einer von by-
5. zantinischer Kunst influirten Hand deutlich hervortritt; in einem Evangelienbuch der Trierer Dombibliothek (Kesselstädtsches Vermächtniss), wo die Figuren roh und starr, die

*) S. Rathgeber, Beschreibung des herzogl. Museums zu Gotha, Section der neuern Kunst, S. 6—20.

Fleischtöne nach byzant. Weise von grünlicher Leichenfarbe sind; in einem Epistolarium des Trierer Domschatzes; in 6.
einem von Carl V. an St. Denis geschenkten, jetzt der kaiserl. Bibliothek zu Paris einverleibten Evangeliarium aus der Zeit Otto's II., welches u. a. die Bildnisse seines Vaters und Grossvaters und sein eigenes enthält; endlich in dem sehr 7.
bilderreichen Evangeliarium des Erzbischofes Egbertus von Trier (978—993) auf der städtischen Bibliothek daselbst, worin die zierlich schillernde Behandlung der Farben mit ihren zart gebrochenen Tönen ebenfalls auf byzantinischen Einfluss hinweisen, während die oft grossartige und feierlich würdevolle Fassung einzelner Gestalten, der Ausdruck der Köpfe und die Schönheit der Gewandung als antike Tradition zu betrachten sind.

Wir dürfen den Kreis dieser Bilder füglich als ein zwei- 8.
tes Entwicklungsmoment in der deutschen Kunst betrachten. Sie zeigen zuerst das Bestreben nach sorgfältiger, genau beendender Technik, zuerst die Freude an dem heitern Licht und Spiele der Farben. Jene höchst manierirte Zeichnung erschiene freilich, wenn sie an sich wesentlich bedeutende Nachfolge gehabt hätte, als ein bedenkliches Element. Aber wir bemerken in der Folgezeit keinen zu tief eingreifenden Einfluss derselben, und so mag wohl jene Ahnung eines tiefern Adels, welche in den Werken der karolingischen Periode lag und mit diesen sich zuerst dem Sinne eingeprägt haben musste, mag auch wohl das eigne gesunde Gefühl vor weiterm Verfall geschützt haben. Denn wie der eigne selbstschöpferische Gedanke sich dieser Kunstmittel alsbald zum Ausdrucke dessen, was in ihm lebendig war, zu bemächtigen vermochte, davon haben die im Vorigen geschilderten Darstellungen wenigstens einige und in ihrer Art, wie es scheint, genügende Beispiele gegeben.

Bei dem wiederum lebhafter gewordenen Völkerverkehr 9.
blieben die entlegenern Theile Europa's nicht ausgeschlossen. Auch nach England drang ein byzantinischer Einfluss durch, wie ein Benedictionale des Herzogs von Devonshire (in dessen Sammlung zu Chatsworth) beweist, welches das feste Da-

tum 970—984 hat *). Die Grundlage ist allerdings auch hier der angelsächsische Styl mit seiner barbarischen Neigung, die Gestalten in kalligraphisches Spielwerk aufzulösen, doch gemässigt durch eine gewisse Bestimmtheit der Formen, welche die englische Malerei (wie oben bemerkt) wahrscheinlich fränkischer Einwirkung verdankt; auf Byzanz weist die häufige Anwendung des Goldes hin und im Einzelnen die wahrhaft byzantinische Auffassung mehrerer Gestalten, z. B. der Ma-
10. donna und des (ganz bekleideten) Christuskindes. In der Folge verliert sich dieser byzantinische Einfluss wieder und die englischen Miniaturen des XI. und XII. Jahrhunderts geben in ihrer totalen Rohheit einen Commentar zu den Schicksalen des durch Dänen- und Normannenkriege tief
11. heruntergekommenen Landes **). — Von der schon berührten Rückwirkung englischer Miniaturen auf das Festland noch im X. Jahrhundert, zeugt eine niederländische Handschrift, das Evangeliarium des Thierry von Egmond (jetzt in der königl. Bibliothek im Haag).

III. Die Zeit des romanischen Styles (XI. u. XII. Jahrh. und Anfang des XIII.).

1. §. 47. In der deutschen Malerei ist bereits gleichzeitig mit den eben besprochenen byzantisirenden Werken, d. h. in der ersten Hälfte des XI. Jahrhunderts das Auftreten eines andern Styles zu bemerken; es ist derselbe, welcher diess und das folgende Jahrhundert hindurch, bis in den Beginn des XIII. herrschend bleibt. Jene manierirte, krankhafte Ausartung, jene Willkür in der Zeichnung der Figuren ist hier im Allgemeinen nicht mehr zu bemerken und tritt nur hie

*) Vgl. Waagen a. a. O. II, 441 u. f. — III, 263, 271, 274 etc.

**) Waagen a. a. O. II, S. 27 u. f. Eine angelsächs. Genesis nebst Daniel in der Bodleyanischen Bibl. zu Oxford mit flüchtigen Federzeichnungen, welche damals in den engl. Handschriften meist die Stelle der Miniaturen vertreten. Vgl. ebenda I, S. 138.

und da im Einzelnen, in untergeordneter Weise hervor. Im Gegentheil befolgt hier die Zeichnung ein strenges typisches Gesetz, es zeigt sich das Bestreben, die Formen der Gestalten überall in scharfer und bestimmter Weise zu fassen, dieselben so viel als möglich in gemessener, symmetrischer Anordnung vorzuführen. Ein näheres Eingehen auf den organischen Zusammenhang des menschlichen Körpers mangelt hiebei freilich noch entschieden, — diess gehört einer spätern Entwicklungsperiode der Kunst an; am Schärfsten aber tritt diese strenge Symmetrie in den Linien der Gewandung, sowie in den beigeordneten Gegenständen aus der Thier- und Pflanzenwelt hervor, welche letztern ganz nach Art der Arabesken behandelt sind. Ja die gesammte Darstellung wird nicht selten, wenn sich sonst die Gelegenheit dazu darbot, arabeskenhaft in einander geschlungen, und die Arabeske selbst, die phantastische Verknüpfung des seiner Natur nach Verschiedenartigen, tritt zuerst bedeutsam und mannigfaltig hervor. Der bildenden Kunst dieser Zeit liegt im Wesentlichen ein architektonisches Princip zu Grunde; sie trägt mehr den Charakter eines Ornamentes, sowohl wo sie in grösserm Maasse zur Verzierung der Wände als in kleinerem zur Ausschmückung der Bücher angewandt wurde. Es ist das erste selbstthätige Pulsiren der Kunst, welches sich hier, wie überall auf der ersten Entwicklungsstufe, durch strenge Gesetzmässigkeit äussert, die zwar nur äusserlich formell erscheint und die tiefern Gesetze der organischen Natur noch nicht begreift, die aber zunächst dazu dient, der ins Formlose ausschweifenden Phantasie bestimmte Grenzen vorzuzeichnen. Jetzt erst tritt die völlige Metamorphose des antiken Styles und der Anfang eines neuen offen zu Tage; doch sind jene durch Ueberlieferung von ausserhalb eingeführten Vorbilder, jene idealen Typen des klassischen Alterthums, welche vornehmlich in den Arbeiten der karolingischen Zeit nachklingen und auch den Werken der byzantinischen Kunst zu Grunde liegen, noch immer beibehalten, und sie bewirken insbesondere, dass jene äusserliche Gesetzmässigkeit zugleich mit einer höhern Würde und Majestät gepaart bleibt. In

der Farbenbehandlung herrscht in den Arbeiten dieses Styles (was wenigstens die Miniaturen der Manuscripte betrifft) oft dieselbe Sauberkeit und Heiterkeit der Farben, wenn auch nicht dieselbe feine Ausführung, wie in den oben erwähnten Bamberger Handschriften, und diess ist wahrscheinlich eben so, wie bei jenen, byzantinischem Einflusse oder einer Nach-
2. wirkung desselben, zuzuschreiben. Doch mit grossem Unrecht pflegt man den ganzen Kunststyl dieser Periode insgemein als einen byzantinischen zu bezeichnen; er war vielmehr in dem eigenthümlichen Entwicklungsgange der deutschen Kunst mit Nothwendigkeit bedingt, und seine Aehnlichkeit mit dem wirklich byzantinischen ist mit Ausnahme des eben Gesagten vielmehr ein zufälliges Zusammentreffen als eine innere Verwandtschaft: beide haben eine gewisse äusserliche Strenge der Anordnung gemein, nur dass diese in Byzanz ein Merkmal der Abgestorbenheit, im Abendlande aber die Gesetzmässigkeit eines neu beginnenden Kunsttriebes ist. Von einer absichtlichen, willkürlichen Nachahmung der byzantinischen Kunst ist nicht die Rede. Das Einzelne, welches hier beweisend ist, zeigt durchgängig die wesentlichsten Unterschiede. Während der byzantinische Faltenwurf zur sinnlos-regelmässigen Strichelei wird, sehen wir hier eine zwar ebenfalls überzierlich gefaltete, aber viel mehr die Körperform und Bewegung ausdrückende, oft sehr edle Gewandung; statt des byzantinischen Greisenthums sind die Köpfe fast sämmtlich jugendlich aufgefasst; statt der Regungslosigkeit byzantinischer Gestalten sehen wir Bewegung, so ungeschickt sie hie und da sein mag, und die Anfänge echten Lebens. Was von aussen hinzukam, beschränkt sich sonach
3. wesentlich auf die Ausführung. Am besten bezeichnen wir diesen Styl als den romanischen, wie wir die Tochtersprachen des Lateinischen nach Vollendung ihrer Umbildung romanische und den Baustyl des XI. und XII. Jahrhunderts als einen aus der Antike neu gebildeten einen romanischen nennen. Auch in der Malerei liegen hier die Formen des classischen Alterthums zu Grunde, sind aber von einem neuen Volksgeist umgestaltet und neu benützt.

§. 48. Auch aus dieser Periode sind uns nur wenige 1.
sichere Wandmalereien erhalten, so dass wir nicht genauer
angeben können, wie weit neben dem romanischen Style in
der monumentalen Kunst zur Zeit der fränkischen Kaiser
etwa auch ein byzantisirender sich geltend machte. Die im
XII. Jahrhundert beginnende Glanzepoche der mittelalter-
lichen Baukunst hat die Zerstörung und den Neubau einer
Menge von Kirchen veranlasst, welche meist kaum hundert
bis zweihundert Jahre alt und noch völlig brauchbar, ja
prachtvoll waren, dem Sinne jener kirchlich begeisterten Zeit
aber lange nicht mehr genügten; — und mit diesen Gebäu-
den ging auch der Schmuck ihrer Wände verloren. Indess
ist das Wenige, was sich erhalten hat, durchaus eher dem
romanischen strengen Style gemäss, als dem jener Münchner
und Bamberger Handschriften. Dass noch im XI. Jahrhun- 2.
dert grosses Gewicht auf die kirchlichen Gemälde gelegt
wurde, beweist z. B. der Synodalbeschluss von Arras im
Jahre 1025, welcher die Ansicht ausspricht: „was die Unge-
lehrten nicht durch Lesung der heil. Schriften sich aneignen
könnten, das erblickten sie in den Gestalten der Gemälde.“
Hie und da mochte man letztere durch gestickte oder ge-
wirkte Wandteppiche ersetzen, zumal wo es sich etwa um
baldigen Umbau oder Neubau und desshalb um eine womög-
lich übertragbare Decoration handelte; nicht selten wird bloss
eine Bemalung der Decke und der Chornische erwähnt und
sogar in Betreff der Wände ausdrücklich beigefügt, sie seien
weiss geblieben — und in diesen Fällen sind wohl durch-
gängig Wandteppiche vorauszusetzen; — allein im Ganzen
überwog gewiss noch die Bemalung der Wände, obschon
man im einzelnen Fall nicht immer wissen kann, ob dieselbe
wirklich Figuren und nicht ebenfalls Teppiche mit blossen
Ornamenten vorstellte. Damals erhielt der Dom von Auxerre 3.
einen neuen prachtvollen Bilderschmuck; Richard, Abt von
St. Venne, liess am Eingange seines Klosters seine Begeg-
nung mit Kaiser Heinrich IV. malen; die alte Metropole
Rheims war der Wohnsitz der als Maler berühmten Mönche

Heribert († 1060) und Roger; in dem kunstliebenden Kloster Lobbes an der Sambre malte der Mönch Bernhard die Kirche aus, nachdem schon um 980 der dortige Abt Folcuin unter der künstlerischen Leitung des Bischofs Notger von Lüttich, eines ehemaligen Sangallensers, die Chornische und die Decke hatte malen lassen. Um 1130 liess der berühmte Abt Suger von S. Denis, dem wir noch weiterhin begegnen werden, einen Theil der dortigen Kirche durch die besten Maler, die er im weiten Umkreise finden konnte, mit Figuren auf Goldgrund schmücken, wobei er in dem unter seiner Aufsicht verfassten Bericht*) bemerkt, auch er selbst habe in der Schule malen gelernt und sich nachher bei dem Unternehmen per-
4. sönlich betheiligen können. — In der grossen Abtei Clugny, welche wie in andern Dingen so auch in der Kunst unzähligen Benedictinerklöstern als Vorbild diente, war bis vor kurzem (oder ist noch jetzt) das kolossale Bild der Chornische — eine Verbindung von Malerei, Mosaik und vergoldeten Erzverzierungen, wahrscheinlich aus dem XII. Jahrhundert — vorhanden, welches den Erlöser zwischen den Zeichen der Evangelisten und vielen Heiligen und Engeln darstellte; im Refectorium desselben Klosters sah man dessen Stifter und viele biblische Geschichten sammt dem jüngsten Gericht abgebildet. Im Kloster Grammont war im XII. Jahrhundert nicht nur der Kreuzgang, sondern selbst das Krankenhaus mit Gemälden verziert. Ebendamals liess Bischof Wilhelm von Mans eine Kapelle ausmalen, deren Gestalten „zu leben schienen und Auge und Sinn des Beschauers hinrissen". Mochte auch bei den strengen Cisterciensern eine scharfe Reaction gegen diese kirchliche Pracht hervortreten — wie wenig sie im Grossen gewirkt hat, lehrt die glanz-
5. volle Kunst des XIII. Jahrhunderts hinlänglich. — Höchst merkwürdige Malereien, welche in die Zeit von 1023 bis

*) Sugerii *liber de rebus in administratione sua gestis*, im 4. Bd. von Duchesne: *scriptores*, und (ohne Zweifel besser) bei Bouquet, *scriptores*, Bd. 12, eine der wichtigsten Urkunden über die Kunst des XII. Jahrhunderts.

1150 versetzt werden (übrigens zum mindesten drei, vielleicht auch zeitlich verschiedene Hände verrathen), haben sich in der Kirche von St. Savin, Departement de la Vienne, in der Vorhalle, dem Mittelschiff, dem Chor, der Crypta u. a. a. Stellen erhalten*). Sie stellen alttestamentliche und legendarische Vorgänge, apokalyptische Scenen und zahlreiche Localheilige und Propheten dar. Die Behandlung ist ganz eigenthümlich; es sind Umrisszeichnungen, mit sehr wenigen Farben ausgefüllt; eine Anzahl von (ältern) Bildern ist sogar bloss dichromatisch mit den verschiedenen Abstufungen von Gelb und von Braunroth ausgeführt, wobei noch in den Untergewändern u. dgl. ein reines Weiss hinzukömmt. Schon diese grosse und ohne Zweifel geflissentliche Einfachheit bildet zu der bunten Pracht gleichzeitiger byzantinischer Werke den geradesten Gegensatz, und ebenso verhält es sich mit der Zeichnung und Composition, welche vielleicht deutlicher als in irgend einem andern Denkmal die direkte Herkunft des abendländisch-romanischen Styles aus dem spätrömischen beweist. Eine Fülle lebendiger Intentionen, besonders in den apokalyptischen Bildern, drückt sich in den fast durchgängig bewegten Figuren aus; in den runden, fliessenden

*) In Farbendruck herausgegeben mit Text von Mérimée u. d. Titel: *Peintures de l'église de St. Savin, Dept. de la Vienne, publ. parordre du Roi, Paris* 1844, *impr. royale*. Ein (etwas unklarer) Auszug bei de Caumont, *Bulletin monumental*, 2 *Série*, *Tome* 2, Paris 1846, pag. 193, mit Holzschn. Es ist bezeichnend für den Standpunkt *Mérimée's*, dass er das einemal (S. 203) eine unmittelbare Tradition der Antike und zwar des griechischen Alterthums zu erkennen glaubt, das andremal aber (S. 224) eine Schule von byzantinischen Malern in die Mitte von Frankreich versetzt. Sollte es denn so schwer sein sich zu überzeugen, dass die manierirte Gesetzmässigkeit eines neu beginnenden Styles und die Erstarrung eines abgelebten alten in einzelnen Fällen zusammentreffen und dennoch zwei grundverschiedene Dinge bleiben können? Ein vergleichender Blick auf frühgriechische Sculpturen, wie die äginetische Pallas, oder die Leucothea in Villa Albani würde genugsam lehren, wie sich ein beginnender Styl überhaupt ausnehmen kann. — Einzelne byzantinische Einflüsse mögen auch in S. Savin mit im Spiele gewesen sein (z. B. in einzelnen Heiligenfiguren der Grufttreppe, *Bull. mon.* a. a. O. S. 215), aber nur auf sehr untergeordnete Weise.

Gewandmotiven ist die antike Tradition durch den neuen, allerdings manierirten Styl hindurch noch deutlich sichtbar; die Köpfe (zumal in den vermuthlich spätern Theilen) zeigen einen Anfang individuellen Lebens und einen sehr ausgesprochenen französischen Nationaltypus. Der Schritt hat etwas zierlich Tänzelndes; die Verhältnisse sind meist etwas lang. Wahrscheinlich wurden die Figuren zuerst nackt gezeichnet und dann erst die Gewänder darübergemalt, wenigstens schliessen sich diese genau den Körperformen an.

6. England, welches schon längere Zeit nord-französischen Einflüssen offen gestanden, nahm mit der Herrschaft der Normannen auch deren Baukunst und wohl auch ihre Malerei bei sich auf. Noch kurz vor der Eroberung hatte Erzbischof Aldred von York die Decke seines Domes ausmalen lassen; jetzt verzierte der berühmte Lanfranc im Dom von Canterbury die Wände mit Teppichen und die Decke mit Gemälden, „welche durch leuchtende Farben und Schönheit der Formen die Gemüther bezauberten"; sein Nachfolger Anselm fügte die Bemalung des „hölzernen Himmels", d. h. der Decke
7. über dem Chorraum hinzu. — In Brüssel waren bis vor kurzer Zeit noch die Wandgemälde der unterirdischen Kapelle von St. Grégon vorhanden, welche vor dem Jahre 1000 gemalt waren (?) und in sehr roher Weise die fünfzehn Mysterien der Passion vorstellten.

1. §. 49. Auch die deutschen Arbeiten jener Zeit mögen nicht minder glanzvoll und zahlreich gewesen sein als im IX. und X. Jahrhundert. Um 1066 liess der heilige Hanno zu St. Gereon in Köln eine Reihe von kölnischen Erzbischöfen an die Wand malen; unter Bischof Offo von Merseburg wurden 1070 im dortigen Dom die Mauern der Sakristei, und dreissig Jahre später unter Bischof Albuin Wände und Decke des Chores mit Legenden und biblischen Geschichten geschmückt; gleichzeitig werden die Bischöfe Burcard von Halberstadt und S. Otto von Bamberg als Stif-
2. ter glanzvoller Wandmalereien genannt. In Benediktbeuern mögen im XI. Jahrhundert die grossen Kirchenfresken ausgeführt worden sein, von welchen uns noch ein Verzeichniss

aus dem XII. Jahrhundert erhalten ist*). An den Wänden (vielleicht symmetrisch in die Nebenschiffe und an die Obermauer des Mittelschiffes vertheilt) sah man 32 Heilige und zehn Scenen aus der Geschichte Christi von der Verkündigung bis zum bethlehemitischen Kindermord; die Chornische dagegen enthielt nur eine kolossale Darstellung: in der Halbkuppel Christus gen Himmel fahrend und zur Rechten Gottes sitzend, dann Sonne und Mond, vier Engel und vier Leuchter, weiter abwärts die 12 Apostel und die zwei Männer in weissen Gewändern; unter ihnen die Ordensstifter und Lokalheiligen — Alle aufwärts blickend nach dem gen Himmel schwebenden Christus. Die Darstellung schloss unten mit einem gemalten Teppich, über welchen man einen wirklichen Teppich zu hängen pflegte**). —

Eine Zwischengattung von Teppich und Wandgemälden finden wir in den „Gemälden auf Leinwand" (linteamina depicta), welche Conrad, Abt von St. Michael in Hildesheim, im Jahre 1127 anschaffte, um die Wände seiner Kirche zu bekleiden, vielleicht in Erwägung eines baldigen Umbaues derselben. Man darf hier sicher an Figuren, nicht an blosse Ornamente denken, denn letztere wären, wenn auch nur für eine Dauer von wenigen Jahren, wohl unmittelbar auf die Mauer gemalt worden, wofür in dem kunstfleissigen Hildesheim Hände genug vorhanden sein mussten***). 3.

Von den wenigen erhaltenen Werken deutscher monumentaler Malerei vom XI. bis in das XIII. Jahrhundert besitzt zufälliger Weise gerade diess S. Michaelskloster das grösste, prachtvollste und künstlerisch bedeutendste: nämlich die noch beinahe vollständig erhaltene, wohl 100 Fuss lange Holzdecke über dem Mittelschiff der Basilica, jetzt das 4.

*) Aus Pez und Meichelbeck mitgetheilt bei Fiorillo, a. a. O. I., S. 178. Die Anordnung in der Nische hat einiges Dunkle.

**) So erkläre ich die räthselhaften Worte: *Juxta terram vero eiusdem tribunalis* (d. h. Chornische) *fuit velamen, supra illud velamentum.*

***) Vorstehendes ist theilweise aus Eméric-David, a. a. O. bes. S. 110 u. f. und aus Fiorillo, a. a. O., bes. I., S. 397, 456 und II., S. 23 entnommen.

einzige Beispiel jener zahllosen „laquearia depicta", wovon die Autoren oft mit so grosser Begeisterung sprechen. Wir haben dieses Werk, welches die höchste Aufmerksamkeit verdient, vor längerer Zeit bei noch ungenügenden Vorkenntnissen gesehen und verlangen desshalb keinen besondern Glauben, wenn wir es in die letzten Zeiten des XII. Jahrhunderts setzen; jünger als die Hohenstaufenzeit ist es keinenfalls. Zwischen zwei reich eingefassten Doppelreihen von Patriarchen, Propheten und Heiligen sieht man in acht grössern Feldern hintereinander (vom Chor beginnend) Adam und Eva, Abraham, David und drei andere Könige von Israel (vielleicht Bildnisse deutscher Kaiser), endlich die Mutter Gottes und einen wie es scheint erneuerten Moses. Der Styl ist ernst und von architektonischer Strenge, die Ornamente romanisch, die Zusammenstellung der Farben von grosser Schönheit, das Ganze der genauesten Mittheilung werth*), auch wenn es in späterer Zeit übermalt sein sollte.

5. Die ältesten Werke westphälischer Malerei, Wandgemälde im Petroclus-Münster und der Nicolai-Kapelle zu Soest und in der Kirche zu Methler bei Dortmund, die im Jahre 1851 durch W. Lübke entdeckt wurden, haben eine bedeutsame Lücke der deutschen Kunstgeschichte ausgefüllt und lassen spätere Schöpfungen, wie die des „Liesborner Meisters", nicht mehr als unvermittelt dastehen. Die Figuren hinter dem Chor in der Hauptnische der erstgenannten Kirche dürften dem Ende des XI. oder Anfang des XII. Jahrhunderts, die übrigen angeführten Werke dagegen dem Ausgange des XII. und der ersten Hälfte des XIII. Jahrhunderts, also der glänzendsten Entfaltung des romanischen Styles gehören. Es sind (eine Verkündigung ausgenommen) einzelne Gestalten Christi, der Apostel, heiliger Bischöfe und Mär-

*) Die es denn auch in neuester Zeit durch Copie (v. L. Kraatz) und Farbendruck (durch Storch und Kramer in Berlin) gefunden hat. Hier nur noch die Bemerkung, dass die Hauptpartie der oben beschriebenen Darstellung unverkennbar einen Stammbaum Christi („die Wurzel Jesse") bildet. v. Bl.

tyrer, zum Theil von architektonischen Ornamenten eingerahmt; einfach colorirte Umrisszeichnungen mit kräftigen Schattenstrichen auf fein verputztem höchst dauerhaftem Grunde, nur die Köpfe der colossalen Gewölbfiguren zu Methler zeigen eine Schattirung*).

Im Dom von Worms erblickt man noch zahlreiche Spu- 6.
ren ehemaliger Fresken an den Wänden; erkennbar ist jedoch ausser den sehr verstümmelten Gestalten des Petrus und Paulus nur ein riesiges Madonnenbild strengen Styles im nördlichen Kreuzflügel, welches die halbe Höhe bis zum Gewölbe des Hauptschiffes erreicht. — Eine Menge alter Wand- 7.
malereien sind bei der neulichen Restauration in der Liebfrauenkirche in Halberstadt theils unter der Tünche zum Vorschein gekommen, theils schon früher bekannt gewesen**). Zu den letztern gehören diejenigen der Nebenkapelle sub claustro: die Madonna stehend zwischen vier Aposteln, weiter unten vier Bischöfe, wenig bewegte Figuren von roher Zeichnung, mit einförmig gefalteten Gewändern, auf dunkelblauem Grunde, im romanischen Style des XII. Jahrhunderts ausgeführt. In der grossen Chornische enthielt die Halbkuppel eine (sehr zerstörte) Madonna auf dem Throne, zwischen sechs anbetenden Heiligen; weiter unten, zwischen den Fenstern, in Nischen eingefasst, sieht man vier Bischöfe, welche vielleicht schon beim Bau der Kirche gemalt wurden, jetzt aber, nach mehrfacher Uebermalung, nur als treffliche Arbeiten des XV. Jahrhunderts gelten können; noch weiter abwärts folgen vier beinahe zerstörte aber sicher uralte Rundbilder von zweifelhaftem Inhalt. Auch hier ist Alles auf dunkelblauem Grunde gemalt, welcher damals im Norden überhaupt den früher mehr üblichen Goldgrund verdrängt zu ha-

*) Näheres über obige und andre Malereien derselben Gegend siehe in W. Lübke: Die mittelalterliche Kunst in Westphalen, Leipzig bei T. O. Weigel. (Ein Auszug im D. Kstblatt. 1853. S. 565 nebst einer Abbildung, Durchzeichnungen im Berliner Kupferstichcabinet.)

**) Vgl. den betreffenden Aufsatz von v. Quast, Kunstblatt 1845, No. 22—56. Diese Malereien sind in neuester Zeit vollständig aufgefrischt, resp. neugemalt worden.

ben scheint. (Wahrscheinlich war man inne geworden, dass dieser sich zu leicht oxydirte, was z. B. bei dem wenigen Gold, welches für Nimben und Kleidersäume angewandt werden musste, fast durchgängig zu bemerken ist.) Später, vielleicht um ein Jahrhundert, sind die Malereien im Schiff der Kirche zwischen den Fenstern und im Langchor ausgeführt. Sie stellen die Propheten, den Salomo mit der Königin von Saba und den David mit der Ecclesia dar, die vier letztern in Halbfiguren. Es sind ernste, würdevolle Gestalten, mit Nimben, in Mänteln und langen Untergewändern von vielfach abwechselnden Motiven, zum Theil in schreitender Bewegung; bei Daniel ist die phrygische Tracht, welche ihm die urchristliche Kunst gegeben, in eine ähnliche mittelalterliche umgestaltet. Die Umrisse sind noch scharf und bestimmt, die Schattengebung nur mässig, der Hintergrund licht; wie bei den meisten Fresken jener Zeit (wenn man das Wort gestatten will) ist die Malerei in Wasserfarben ausgeführt — ob mit einem Leimzusatz und ob auf die nasse oder die
8. trockene Mauer, wird kaum zu entscheiden sein. — Der zweiten Hälfte des XII. Jahrhunderts mag die grosse Madonna angehören, welche im Kloster Neuwerk zu Goslar die Halbkuppel der Chornische einnimmt. In einem Regenbogen, umschwebt von sieben Tauben, welche die Gaben des heil. Geistes andeuten, sitzt die heil. Jungfrau mit Krone und Schleier auf dem Thron und hält das segnende Kind, welches durchaus bekleidet ist, auf ihrem Schoosse; die Farben sind licht und hell, die Gewänder fein und bestimmt gefaltet und gesäumt, der Kopf der Madonna nicht ohne Würde. (Eine vorsichtige Restauration dieser Kirche würde noch viele
9. andere Fresken zu Tage fördern können.) — An dem übertünchten Gewölbe der Crypta der Stiftskirche zu Quedlinburg, über dem zerbrochenen Grabe König Heinrichs I., schimmern noch die alten Malereien hervor, und an einigen Stellen, wo die Tünche abgefallen ist, sieht man die Unterzeichnung, die in einem reinen, tüchtigen und verhältnissmässig edlen Style ausgeführt ist. Allerdings darf man hier wie in all diesen Wand- und Deckenbildern noch keine indi-

viduelle Durchbildung, noch viel weniger täuschende Wirk-
lichkeit suchen; es sind noch schematisch gehaltene, conven-
tionelle Bildungen, dargestellt in einfacher Linearzeichnung
mit eben so einfacher Colorirung. — Mannigfach noch in 10.
andern Kirchen des romanischen Styles hat die weisse Ueber-
tünchung den alten Schmuck heiliger Wandmalereien nicht
gänzlich vertilgen können, dessen einstige Existenz oft aber
auch nur durch die aus Stuck angesetzten oder vertieft ein-
gegrabenen Heiligenscheine ersichtlich wird. — Höchst aus-
gezeichnete Wandmalereien sind bei der letzten Restauration
des prachtvollen Domes zu Bamberg und bei seiner Befreiung
von der vielhundertjährigen Tünche, in den Nischen der einen
Querwand am Peterschore zum Vorschein gekommen; diese
dürften ohne Zweifel ebenfalls in die Zeit des Jahres 1200
zu setzen sein. — Zu den neusten Entdeckungen von Belang ge- 11.
hören die grossen Fresken im Dom zu Braunschweig, welche
in die Zeit Heinrichs des Löwen fallen sollen*). — Auch 12.
am Niederrhein beginnt eine Reihe von theilweise nicht
unbedeutenden Ueberresten mit den merkwürdigen Fresken
in der Kirche von Schwarz-Rheindorf bei Bonn**), welche
das feste Datum 1151—1156 haben. An Wänden und Ni-
schen der Unterkirche sind hier sehr würdige Gestalten von
Stiftern und Heiligen zu erkennen, und in der Halbkuppel
der Westnische eine Vertreibung der Käufer und Verkäufer
aus dem Tempel, worin die feierliche Haltung Christi mit
der heftig-burlesken Bewegung der Vertriebenen eigenthüm-
lich contrastirt. — In mehrern rheinischen Kirchen, welche 13.
ehedem flach gedeckt waren und erst später überwölbt wur-
den, haben sich Wandmalereien am obern Theil der Mauer,
im jetzigen Dachraum erhalten: so in den alten Basiliken S.
Georg und S. Johann Baptist zu Köln (Reste eines Mäan-
ders u. a. Ornamente) und in der 1208 eingeweihten St.
Castorskirche zu Coblenz. Von den letztern sind noch Frag-

*) Vergl. Kunstblatt 1846, S 252.

**) Entdeckt von A. Simons, welcher diese Kirche in einem lithogr. Werke (Bonn 1846) sorgfältig und umständlich behandelt hat.

mente einer Verkündigung und einige Köpfe sichtbar. Dieselben sind roh in schwarzen Umrissen aufgezeichnet und dann colorirt, die Lichter in den Fleischtheilen mit Bleiweiss
14. aufgesetzt. — Ansehnlichere Reste spätromanischen Styles sollen in der (jetzt als Salzlager benützten und desshalb unzugänglichen) Gruftkirche von S. Marien im Capitol zu Köln
15. vorhanden sein. — Auch die auf zehn grosse Schiefertafeln gemalten Apostel in S. Ursula zu Köln, welche das Datum 1224 tragen, gehören noch entschieden dem romanischen Style an. Die zum Theil sehr würdigen Figuren bestanden, wie man noch deutlich erkennt, aus einfach colorirten Umrisszeichnungen, ganz wie die Miniaturen romanischen Styles aus derselben Epoche, mit aufgesetzten Goldlichtern, welche hie und da in schnörkelhaften Linien geführt sind; die Throne, auf welchen die Gestalten sitzen, haben ebenfalls noch völlig romanischen Charakter; nur hat eine mehrfache Uebermalung dem Ganzen ein neues Ansehen und insbesondere den Köpfen den kölnischen Schultypus vom Ende des XV. Jahrhunderts
16 gegeben. — Zugleich besitzt jene Gegend einige der letzten Beispiele von Mosaiken diesseits der Alpen. In der Gruftkirche von S. Gereon zu Köln besteht ein Theil des Fussbodens aus den ganz willkürlich zusammengesetzten Fragmenten eines rohen, von sehr grossen Würfeln gebildeten Mosaiks, welches wahrscheinlich einen Vorgang des alten Testamentes, u. a. mehrere Geharnischte darstellte. Die Buchstabenform der Inschriften und der Styl der Figuren weisen
17. auf das Ende des XII. Jahrhunderts hin. Aus derselben Zeit stammt die musivische Grabplatte des Gilbertus, Abtes von Laach, jetzt im Museum rheinisch-westphälischer Alterthümer zu Bonn. Die Gestalt des Verstorbenen und die umgebenden Inschriften sind zwar minder roh als das Kölner Mosaik, aber doch höchst ungeschickt und mit sehr geringer Abwechselung in den Farben behandelt, was in einer sonst so rüstig fortschreitenden Kunstepoche zu beweisen scheint, dass man mit der Technik dieser Gattung
18. schon nicht mehr vertraut war. — Das wichtigste Denkmal romanischer Malerei am Rhein sind jedoch die Gemälde

in dem Kapitelsaale des ehemaligen Klosters Brauweiler, und zwar an den sechs Kreuzgewölben desselben, also 24 Felder im Ganzen. Ein Kreuzgewölbe enthält das Brustbild Christi und mehrere Heilige; in den übrigen sieht man alttestamentliche und legendarische Scenen, die sich auf die Mysterien der christlichen Religion zu beziehen scheinen, erstere als Vordeutungen des neuen Testamentes, letztere als dessen Bewährungen. Die vier Felder eines Kreuzgewölbes stehen unter sich im Zusammenhang; so sieht man z. B. eine Kreuzigung Christi von drei andern Martyrien begleitet; sodann in einem andern Gewölbe mehrere Kampfscenen, unter denen man den Simson mit dem Eselskinnbacken in der Mitte von Erschlagenen erkennt; ein drittes Gewölbe enthält lauter Einsiedlerlegenden, u. s. w. Styl, Behandlung, Geist der Auffassung und alles Technische steht ziemlich entschieden den bessern Sachen des unten zu erwähnenden Hortus deliciarum zur Seite. Leider sind viele Stellen verblichen und verdorben. Vielleicht enthalten die jetzt mit Täfelwerk verdeckten Wände des Saales noch bildliche Darstellungen ähnlicher Art. — Einzelne Andeutungen 19.
lassen vermuthen, dass nicht überall die Klosterräume mit so völlig kirchlichen Bildern geschmückt waren; hie und da war die Geschichte des Klosters dargestellt, wie in Reichenau, und im XII. Jahrhundert liess man wohl vollends der heitern, phantastischen Weltlaune den freisten Lauf. Wenigstens finden sich in der (vor 1153 abgefassten) „Apologie“ des heil. Bernhard*) strenge Vorwürfe dieses Inhalts. „Was sollen in den Klosterzimmern, wo die Brüder lesen, jene lächerlichen Ungethüme, Affen, Löwen, Centauren, Tiger, Halbmenschen, Kriegerkämpfe und blasenden Jäger? jene vielen Körper mit einem Kopf und die vielen Köpfe auf einem Körper? jene Bestien, welche halb Pferd halb Bock sind? bei all dieser Buntheit kommt nichts heraus, als dass man lieber ganze Tage auf die Bilder sieht, statt in die Bücher! Wenn man sich der Possen nicht schämt, sollte man doch

*) Opera S. Bernhardi, Tom. I. pag. 545.

die Unkosten scheuen"! — Allerdings mochten die Kapitelsäle, wie der von Brauweiler, einen ernsten, religiösen Bilderkreis länger beibehalten als die Kemenaten und Gänge.

1. §. 50. Für die Entwickelung des Styles sind indess auch hier die Miniaturen die besten Urkunden*), obschon sie kein vollgültiges Bild desselben gewähren. Das phantastisch-dramatische Leben z. B., welches sich in den Miniaturen des XI. und XII. Jahrhunderts oft durch gewaltsame, bis zur Verrenkung übertriebene Bewegungen ausspricht, die Abenteuerlichkeit mancher Erfindungen, die Anwendung des Zeitcostüms selbst auf heilige Personen, der runde Typus des Gesichtes mit den sehr kleinen Einzeltheilen — diess Alles mag in der Monumentalmalerei viel weniger, ja zum Theil nur andeutungsweise vorhanden gewesen sein, indem der Kirchenmaler sich nicht so flüchtig und frei gehen lassen konnte wie der Miniator. — Das Bedeutendste sind hier die in Deutschland entstandenen Miniaturen. Neben jenen Münchner und Bamberger Handschriften aus der Zeit Heinrichs II. haben sich andere aus dem XI. und XII. Jahrhundert erhalten, welche den romanischen Styl nach allen
2. Seiten charakterisiren. Zunächst ist hier ein von Ellinger, Abt von Tegernsee, gefertigtes Evangelienbuch, in der Hofbibliothek zu München befindlich**), anzuführen, welches die Bilder der Evangelisten in strenger Zeichnung, mit geraden, einfachen Falten der Gewandung und in sauberer Malerei, enthält. Ellinger regierte von 1017 bis 1048 und stiftete sich durch künstlerische Unternehmungen ein ehrenvolles Gedächtniss in seinem Kloster, wie er z. B. die Gruftkirche desselben erweitern und deren Gewölbe ausmalen liess***). In einer Handschrift des Plinius soll er die im Text beschriebenen Thiere an den Rand gezeichnet haben; diese Zeichnungen,

*) Ueber ein merkwürdiges Exemplar von Tafelmalerei, ein Antependium zu Lüne (bei Lüneburg) s. Waagen, D. Kstbl. 1850. S. 148.

**) *Cod. lat. membr. c. p. No.* 31. — Museum a. a. O. S. 164.

***) Vgl. Günthner, Geschichte der literarischen Anstalten in Baiern, S. 192.

in denen es vornehmlich auf naturgemässe Auffassung ankam, dürften für die Kunstgeschichte, falls die Handschrift noch erhalten ist, von Interesse sein. — Von roher Arbeit sind die 3.
gleichzeitigen Bilder eines Gebetbuches und eines Sacramentariums in der königl. Bibliothek zu Paris*). Für das Sinken der Kunst in der ersten und deren Aufschwung in der zweiten Hälfte des XII. Jahrhunderts legen dort der Psalter des Notker Labeo (St. Gallen) hier ein Manuscript (aus Salzburg) in München und ein Psalterium der Hamburger Stadtbibliothek Zeugniss ab**).

Im XII. Jahrhundert mehren sich die mit solchem 4.
Schmucke versehenen Handschriften in sehr bedeutender Weise. In einigen ist die Behandlung der Bilder flüchtiger, die Auffassung mehr kümmerlich und ohne sonderlichen Geist; in andern tragen die Gestalten trotz der strengen Stylisirung, das Gepräge einer stillen, ernsten Würde. In einigen sieht man mehr Federzeichnungen und nur einzelne Theile der Darstellung leicht mit Farben ausgefüllt; in andern eine sorgfältig durchgeführte Malerei und das Bestreben, die Gestalten durch Schatten und Licht zu runden und aus der Fläche zu erheben. Die Mehrzahl dieser Bilder, wie namentlich die in den Evangeliarien befindlichen, enthalten im Wesentlichen nur einzelne Gestalten von Heiligen und ausserdem nur einen mehr oder minder reichen Schmuck verschiedenartigen Ornamentes; bei vielen andern fehlt es jedoch auch nicht an Darstellungen mannigfaltiger und eigenthümlicher Art, und namentlich tritt hier wieder, in mehr oder minder bedeutsamen Allegorien und symbolischen Bezügen, die innere geistige Thätigkeit der Künstler hervor. — Sehr interessante 5.
Beispiele für dieses Element der künstlerischen Symbolik enthält ein prachtvolles Evangelienbuch in der Hofbibliothek zu München, aus dem Kloster Niedermünster zu Regensburg

*) Vgl. Waagen, a. a. O. III, S. 268 u. ff., bes. S. 276. Ueber bayerische Handschriften aus der zweiten Hälfte des XI. Jahrhunderts, aber noch im ältern Styl gehalten. Derselbe D. Kstblatt 1850. S. 129.

**) Waagen im D. Kstbl. 1850. S. 148.

stammend*). Zu Anfang dieser Handschrift sieht man verschiedene mystisch allegorische Darstellungen, mit reichem Rankenornament und vielen Beischriften versehen. Es möge die Beschreibung einer derselben folgen, welche den Sieg über den Tod durch Christi Opfertod darstellt. In der Mitte des Bildes ist Christus am Kreuze dargestellt, die Füsse auf ein Brett mit zwei Nägeln geheftet, in rothem Gewande, mit der königlichen Krone und der priesterlichen Stola. Etwas tiefer, zu beiden Seiten des Kreuzstammes, stehen: links Vita, eine weibliche Figur, mit kreuzgeschmückter Krone und reichem Gewande, Gesicht und Hände emporrichtend; rechts Mors, in bleicher Farbe, mit struppigem Haar, das Gesicht halb verhüllt, eine tiefe Wunde im Halse, der Körper halb nackt, schlecht bekleidet und umsinkend, mit zerbrochener Lanze und Sichel. Ein Drache, der aus dem Kreuzesstamme hervorwächst, scheint der Gestalt in den Arm zu beissen. Auf beiden Seiten des Blattes sind kleinere Darstellungen: oben Sol und Luna, die sich verhüllen. Dann rechts das neue Testament, eine weibliche gekrönte Gestalt, mit der Siegesfahne, den Kelch des Abendmahls auf der Krone; links das alte Testament, das Gesicht in dem Rahmen des Bildes verbergend, Gesetzrolle und Opfermesser in den Händen. Unten rechts auferstandene Todte; links der zerrissene Tempelvorhang. Im weitern Fortgange der Handschrift ist vor jedem Evangelium das Bild des bezüglichen Evangelisten enthalten, über der Gestalt das zugehörige Symbol, unten — der schon mehrfach erwähnten Symbolik gemäss — die Darstellung eines der vier Paradiesesströme, hier in der Gestalt eines nackten Mannes mit zwei Hörnern und mit grosser Wasserurne. Die malerische Ausführung sämmtlicher Bilder dieser Handschrift ist sehr sauber und in der Zeichnung wird
6. bereits eine gewisse Formenkenntniss ersichtlich. — Dem Anfang des XII. Jahrhunderts gehört ein treffliches Evangeliarium der kaiserl. Bibliothek in Paris an, dessen zahlreiche Bilder sich durch beginnenden Ausdruck und Würde der

*) B, No. 1. — Museum a. a. O. S. 164.

Gestalten, sowie durch geschickte Zeichnung und Farbenharmonie auszeichnen. Der Hintergrund ist hier oft schachbrettartig, z. B. mit Gold und Silber colorirt, eine Verzierung, die von da an öfter wiederkehrt, während etwas früher, in den byzantisirenden Bildern der Ottonenzeit eine
Art von Teppichgrund vorherrschte. — Nahe mit diesen 7.
deutschen Arbeiten verwandt erscheint ein aus den Niederlanden stammender Codex derselben Bibliothek, welcher S. Gregors Commentar zum Buch Hiob enthält. Geistige Affekte sind hier sprechend und mannigfaltig durch die Geberden ausgedrückt; in den Gesichtern zeigt sich hie und da Ausdruck, in denjenigen der Widersacher sogar Carricatur.

Englische Miniaturen dieser Periode sind, wie schon be- 8.
merkt, noch durchweg roh und barbarisch; französische aus der ersten Hälfte des XI. Jahrhunderts kaum besser. Die kaiserliche Bibliothek von Paris besitzt von dieser Gattung ein Missale aus S. Denis, ein anderes in klein Folio, und zwei Bibeln, deren eine, in 4 Folianten, vielleicht den allertiefsten Verfall und die äusserste Barbarei bezeichnet; in unordentlichem Federgekritzel sind die Figuren ohne alle Verhältnisse, bald lang bald kurz hingeworfen und bloss roh illuminirt. Eine Apokalypse sammt dem Propheten Daniel, welche zu Anfang des XII. Jahrhunderts wahrscheinlich in der Gegend von Bordeaux verfertigt ist, zeichnet sich durch eine Reihe überaus phantastischer Darstellungen aus; man sieht z. B. Babylon zum Vorzeichen baldigen Unterganges von zwei ungeheuern bunten Schlangen umgeben, die zugleich eine reich verschlungene Randverzierung bilden, u. dgl. m. Die Ausführung ist auch hier roher als in den gleichzeitigen deutschen Werken.

§. 51. Nach der Mitte des XII. Jahrhunderts offenbart 1.
sich in der Malerei ein Aufschwung, über welchen, wie wir oben angedeutet, bei der geringen Anzahl und fragmentarischen Beschaffenheit der anderweitigen Ueberreste wiederum nur die Miniaturen nähern Aufschluss geben. Nach einer langen Zeit kaum merklichen Fortschrittes seit dem X. Jahrhundert eilte damals das Mittelalter binnen weniger Jahr-

zehnde seinem Höhepunkte zu: es nahte die Blüthezeit der kirchlichen Macht und des Ritterthums, die höchste Ausbildung des romantischen Geistes in Leben, Poesie und bildender Kunst. Das Resultat für die Malerei zeigt uns allerdings erst die folgende Periode, allein die Anfänge haben wir schon hier in Erwägung zu ziehen. Zunächst zeigt sich als Grundlage der Kunst ein grösserer Reichthum des äussern Lebens. Das Auge des Künstlers öffnet sich jetzt für die Fülle der umgebenden Erscheinungen, und sorglich, wenn gleich häufig noch mit kleinlicher Aengstlichkeit, bestrebt er sich, das Einzelne in seiner Eigenthümlichkeit und seinem Zusammenhange nachzubilden. Die Menschen, wie sie ihn umgeben, unterschieden nach Rang und Gewerbe, den lustigen Waffenschmuck der Krieger und den prächtigen Putz der Frauen, gegenseitigen Verkehr, Handel und Wandel, die Stimmungen des Gemüthes, wie sie sich in Stellung und Geberde aussprechen, die Gewalt der Leidenschaft und die Stille der Betrübniss sucht er unsern Augen vorzuführen, und trotz seiner höchst unzulänglichen Kunstmittel, trotz allen Mangels an entschiedener und durchdringender Belebung, gelingt es ihm insgemein, seine Absichten klar und deutlich auszusprechen. Die phantastisch-dramatische Richtung, deren Anfang wir schon früher beobachtet, gelangt jetzt zu grösserer Entwickelung, zu vielseitigerem Ausdruck, und — durch künstlerische Behandlung weltlicher Gegenstände, namentlich der Sagen — zu einem grössern Spielraum. Dabei werden heilige und profane, biblische und legendarische, poetische und historische Scenen mit einer beneidenswerthen Naivetät von den Malern im Costüm ihrer Zeit vorgetragen. Zugleich beginnt die Körperform, wenn auch noch immer die Motive des romanischen Styles vorherrschen, jenes architektonische Gesetz zu verlassen, es wird wenigstens das Streben sichtbar, sie in den allgemeinen Bezügen ihres organischen Zusammenhanges zu erfassen; die enggefaltete Gewandung fängt an, sich mehr den Formen des Körpers zu bequemen und seinen Bewegungen zu folgen; es fehlt endlich nicht an mannigfaltigen Zeugnissen eines auf Schönheit, Anmuth und

höhere, idealere Würde gerichteten Sinnes. In letzterem Bezuge sind es vornehmlich wiederum jene aus dem christlichen Alterthum überlieferten Typen, welche dem künstlerischen Gefühl diese edlere Richtung vorzeichneten; — hin und wieder trifft man geradezu auf sehr rein und schön reproducirte Gestalten altchristlicher Kunst. Allerdings dauern daneben heftige, übertriebene Stellungen und Geberden fort, indem der Maler jetzt seinen Gedanken um jeden Preis deutlich machen will. Die Thierfiguren sind, wo es getreue Darstellung galt, oft mit einer treffenden Lebendigkeit entworfen, welche die Jagdlust jener Zeit verräth; wo es dagegen, wie bei Initialen, mehr auf ornamentistische Behandlung ankam, ist in arabeskenhafter Combination derselben das Mögliche geleistet. Die Initialen, welche die Hauptgelegenheit zu solchem phantastischen Spiele darbieten, sind von besonderer Grösse und verdrängen oft alle andern Darstellungen, indem Figuren und Geschichten darin eingeschlossen werden. In den Hintergründen macht sich jetzt auf lange Zeit eine sehr schöne und dauerhafte Vergoldung geltend.

Unter den hier zu erwähnenden Handschriften gebührt 2.
vielleicht die Krone dem prachtvollen „hortus deliciarum", einer Sammlung von Auszügen aus Kirchenvätern, Kirchenschriftstellern u. a. Werken, welche in der spätern Zeit des XII. Jahrhunderts in dem elsässischen Kloster Hohenburg verfertigt wurde und sich gegenwärtig in der öffentlichen Bibliothek zu Strassburg befindet*). Sie ist mit einer grossen Anzahl von Miniaturgemälden geschmückt, die zur Erklärung des Textes dienen und theils heilige, theils allegorische Darstellungen oder Scenen des Lebens enthalten. Letztere geben hier vornehmlich Anlass, Costüme und Gebräuche der Zeit in bunter Mannigfaltigkeit zu entwickeln. Im Allgemeinen (und namentlich auch in den weitläufigen Allegorien) hat die Auffassung zwar etwas Nüchternes und bedarf mannichfacher

*) Ch. M. Engelhardt: Herrad von Landsberg, Aebtissin von Hohenburg oder S. Odilien im Elsass, und ihr Werk: *Hortus deliciarum.* Mit 12 Kupfertafeln in Folio.

Beischriften zum näheren Verständniss; doch ist insgemein in den Gestalten der Heiligen, welche in der altchristlichen Darstellungsweise behandelt sind, eine grossartige Würde und Ruhe ersichtlich, so wie es auch nicht an eigenen Erfindungen von überraschender Kühnheit und Bedeutsamkeit fehlt. Unter diesen zeichnet sich namentlich die Darstellung einer Superbia aus, einer weiblichen Gestalt in reichem Schmuck, welche zu Ross auf einem Löwenfell sitzend, mit weithinfliegenden Gewanden, ihre Lanze schwingt.

3. Eine eigenthümliche Schule der Miniaturmalerei scheint sich zu dieser Zeit in den oberbairischen Klöstern gebildet zu haben. Die Bilder, womit dieselbe ihre Handschriften verzierte, bestehen im Wesentlichen nur aus Federzeichnungen (so jedoch, dass das Nackte von der Gewandung, oder auch die verschiedenen Theile der letztern, insgemein durch rothe und schwarze Tinte unterschieden ist). In den Gestalten selbst zeigt sich nur selten eine weitere Färbung, während die Gründe der Bilder überall mit Farben ausgefüllt und
4. mit anders gefärbten Rändern umgeben sind. — Zu diesen Werken gehört zunächst die, um die Zeit des Jahres 1200 geschriebene Handschrift der deutschen Aeneïde des Heinrich von Veldeck, welche, aus Baiern stammend, gegenwärtig in der königl. Bibliothek zu Berlin aufbewahrt wird*). Die Bilder derselben stellen, in zahlreicher Folge, die in dem Gedicht erzählten Begebenheiten dar. Auch sie sind im Allgemeinen durch die Sorgfalt, welche der Zeichner auf Costüme u. dgl. verwandt hat, merkwürdig, stehen indess in Rücksicht auf Formensinn und Wohlgestalt denen des hortus deliciarum beträchtlich nach; ja sie erinnern in manchen wirklich krüppelhaften Körperbildungen eben an die oben erwähnten Bamberger Handschriften. Doch erhalten diese Bilder durch einen andern Umstand ein eigenthümliches Interesse in Bezug auf die Entwicklungsgeschichte der deutschen Kunst. Es ent-

*) S. die Abhandlung Kugler's: „Die Bilderhandschrift der Eneidt in der königl. Bibliothek zu Berlin." Museum 1836. No. 36—38.

faltet sich hier nämlich in den Handbewegungen der dargestellten Personen eine eigenthümlich durchgebildete Geberdensprache, welche sowohl die besondern Situationen ruhiger Gespräche vollkommen deutlich und verständlich darzulegen, als auch den leidenschaftlichen Momenten einen genügenden Ausdruck zu geben im Stande ist. In letzteren, wenn einsame Liebesnoth oder die Klage um geliebte Todte zu zeichnen war, wird Schmerz und Leiden durch ein eigen krampfhaftes Ringen der Hände trefflich ausgedrückt.

Ungleich bedeutender als die ebengenannten sind die 5.
Zeichnungen einer andern, derselben Zeit und Schule angehörigen Handschrift, welche das schöne deutsche Gedicht des Werinher, Diaconus im Kloster Tegernsee, vom Leben der Maria enthält und welche vor einigen Jahren aus der v. Nagler'schen Sammlung in die königliche Bibliothek zu Berlin übergegangen ist*). In Rücksicht auf Formenbildung stehen diese Zeichnungen etwa mit denen des Hortus deliciarum auf gleicher Stufe und übertreffen dieselben im Einzelnen sogar noch durch eine stille Anmuth und Naivetät, die sich vornehmlich in denjenigen Bildern zeigt, bei denen eben der Ausdruck einer heitern, freudigen Stimmung des Gemüthes die Hauptaufgabe war, wie z. B. in einer Gruppe der Seligen (einer Vision der Maria). Von vorzüglichstem Werthe aber sind einige andere Darstellungen, in denen der Zeichner leidenschaftliche und namentlich schmerzhafte Affecte darzustellen hatte. Hier wusste er, trotz seiner noch immer höchst mangelhaften Mittel, in Stellung, Geberde und Faltenwurf ein so eigenthümlich tragisches Pathos zu entwickeln, dass dergleichen in einer so frühen Epoche der Kunst allerdings das höchste Erstaunen des Beschauers hervorbringen muss. Die Vorzüglichsten unter den Bildern der Art sind eine Darstellung der Verdammten (ebenfalls nach einer Vision der Maria), die mit glühenden Ketten an einander geschlossen sind und von innerlichen Qualen umhergetrieben werden;

*) S. die Dissertation Kugler's: *De Werinhero, saeculi XII. monacho Tegernseensi etc.*

dann eine Darstellung der Klage der bethlehemitischen Mütter nach dem Morde ihrer Kinder, wo die eine ihr Gewand zerreisst, die andere am Boden kauernd ihr Haupt in die Hand stützt, eine dritte die Hände ringt, eine vierte in heftiger Bewegung die Hände erhebt und den Himmel über den grässlichen Vorgang anzuklagen scheint, u. s. w.

6. Als eine weitere Entwickelung schliessen sich den Genannten die Zeichnungen des Conrad, eines Mönches im Kloster Scheyern an, eines durch die Abfassung vieler gelehrten Werke ausgezeichneten Mannes, welcher gegen die Mitte des XIII. Jahrhunderts lebte. Die Hofbibliothek zu München bewahrt mehrere seiner Handschriften, die er mit Bildern verziert hat, und unter denen besonders ein Evangeliarium und Lectionarium wichtig ist*). Zu Anfange dieser Handschrift befinden sich mehrere grosse apokalyptische Darstellungen, dann zwei merkwürdige Legenden in mehreren Reihen kleinerer Bilder (die eine derselben enthält die Geschichte des Bischofes Theophilus, die älteste deutsche Faustsage) und hierauf eine Anzahl von Bildern der heiligen Geschichte. Die Führung der Linien ist in diesen Bildern zwar nicht mit derjenigen Sicherheit und Bestimmtheit behandelt, wie in den obenerwähnten, dagegen wird hier der Sinn für eine naturgemässe Form noch bemerkbarer, die Bewegung noch freier, der Faltenwurf noch leichter bewegt, mehr durch die Formen des Körpers motivirt und in grossartig weichen und edlen Linien gebildet.

7. Eine der interessantesten Bilderhandschriften dieser Periode, doch einer andern Schule angehörig, ist endlich der für den Landgrafen Hermann von Thüringen (um 1200) geschriebene Psalter, welcher, früher im Kloster Weingarten, gegenwärtig sich in der königl. Privatbibliothek zu Stuttgart befindet**). Die in demselben enthaltenen Bilder sind Miniatur-

*) Münchner Bibliothek: *Cod. lat. membr. c. p. No.* 7, *b*, *c; No.* 13, *a*. — Museum, 1834, No. 21. S. 165.

**) Museum, a. a. O. No. 13, S. 97. — Vgl. Dibdin: *a bibliographical, antiquarian etc. tour in France and Germany, III*, p. 158.

gemälde von äusserst sauberer Ausführung und Vollendung. Der Styl derselben schliesst sich ebenfalls im Wesentlichen den Formen der Zeit an, doch sind letztere hier zu der Darstellung feierlicher Würde erhoben und ihre Strenge zugleich häufig durch den Ausdruck einer eigenthümlichen Milde und schlichten Anmuth erfreulichst gemässigt; ja man findet hier in einzelnen Köpfen (vornehmlich im Kopfe Christi) den Zug einer idealen Schönheit, die um so mehr überrascht, als anderweitig in den Werken dieser Zeit die Köpfe durchaus noch starr und anmuthlos gehalten zu sein pflegen. Zu Anfang dieser Handschrift befindet sich ein Calendarium, wo bei jedem Monat der Monatsheilige, sowie eine landschaftliche Scene, zur Charakterisirung des Monats abgebildet ist — ein Kreis von Darstellungen, welcher schon im XII. Jahrhundert z. B. an Kirchenportalen vorkömmt; Beschäftigung und Costüme erscheinen durchaus nordisch und bestätigen somit, dass die Anfertigung der Bilder aus einer heimischen Schule hervorgegangen ist. Dann folgen, in den Psalmen selbst, verschiedene Bilder, welche die Taufe Christi, seinen Opfertod, seine Niederfahrt zur Hölle, seine Himmelfahrt u. s. w. darstellen; in diesen zeigen sich die trefflichsten Motive, vornehmlich in dem Bilde, welches, neben dem gekreuzigten Heilande, Maria und Johannes in sinnig trauernder Stellung vorführt. Hierauf die Litanei, über der, in der obern Hälfte der Blätter, die Brustbilder von Heiligen und fürstlichen Personen enthalten sind; zu Anfang der letztern die Brustbilder des Landgrafen Hermann und seiner Gemahlin Sophia, in denen man, ebenfalls ein merkwürdiges Beispiel für jene frühe Zeit, das Bestreben nach individueller, porträtartiger Darstellung bereits mit glücklichem Erfolge gekrönt sieht. Ein aus Mainz stammendes Evangelienbuch in der Hofbibliothek zu Aschaffenburg soll in seinen zahlreichen und trefflichen Miniaturen dem oben besprochenen Psalter verwandt sein.

Andere Handschriften, welche mehr oder weniger den- 8.
selben Styl offenbaren, sind in Deutschland nicht eben selten. Ein Evangeliarium aus St. Godehard in Hildesheim, jetzt in

der Dombibliothek zu Trier (Kesselst. Vermächtniss V.) zeichnet sich durch höchst phantastische Initialverzierungen aus, welche ausser Drachen, wilden Männern, Centauren u. s. w. auch kleine Medaillons mit historischen Scenen enthalten; ein anderes vorzüglicheres Evangelium derselben Sammlung (um 1200; Kesselst. Verm. II.) erinnert in der Behandlung theils an den Hortus deliciarum, theils an den Weingartner Psalter und zeigt z. B. bei einer Darstellung des Weltgerichtes in den Gruppen der wehklagenden Verdammten schon ein grossartig bewegtes Gefühl und Formensinn im Nackten. Vier andere ebendort aufbewahrte Evangelienbücher (Kesselst. Verm. IV, VII, VIII, IX) sind noch aus dem XII. Jahrhundert und von roherer Arbeit, wobei Einzelnes sogar noch
9. auf angelsächsischen Einfluss hindeutet. — Die kaiserl. Bibliothek in Paris besitzt ein mainzisches Pontificale vom Jahre 1183, ein Psalterium vom Anfange des XIII. Jahrhunderts, welches ebenfalls aus Deutschland stammt, und drei Handschriften niederländischer Herkunft, worin die feine Behandlung der Farben und Schatten und die malerisch durchgeführten Einzelheiten auf eine frühe Ausbildung des niederländischen Farbensinnes hindeuten: eine Bibel, ein Legendarium und eine lateinische Uebersetzung des Josephus. Letztere enthält in ihren Initialen schon einzelne von jenen skurrilen Darstellungen, welche später dem niederländischen Humor so trefflich zusagten, z. B. einen Esel, welchem ein Mann eine Harfe vorhält.

10. In Frankreich, wo das XII. Jahrhundert eine schnelle Entwickelung des Staates, das Emporkommen der Städte, die höchste Blüthe der provenzalischen Dichtkunst und das Entstehen der gothischen Architektur umfasste, könnte man auch in der Malerei einen gewissen Aufschwung erwarten. Für die Miniaturarbeit insbesondere musste das Aufkommen der Universität Paris als eines Mittelpunktes für alles Bücherwesen von Bedeutung sein. Indess sind die erweislich aus der letzten Hälfte des XII. und dem Anfang des XIII. Jahrhunderts stammenden Codices der kaiserl. Bibliothek von Paris (eine Bibel, die Chronik von Cluny, ein Psalter, und

auf der Bibliothek des Arsenals: das Gebetbuch der Mutter des heil. Ludwig) nicht von besonderm Belang. — In den 11.
gleichzeitigen englischen Miniaturen derselben kaiserl. Bibliothek (zwei Bibeln) sind die Erfindungen, wo nicht frühere Vorbilder zu Grunde lagen, ziemlich lahm und geistlos, die Zeichnung schematisch wie in der vorigen Periode, die Farben dagegen von einer Schönheit und Mannigfaltigkeit wie sonst damals bei keiner andern Nation, ein Vorzug, welcher in den Initialen einer grossen Bibel der Bibliothek von Ste. Geneviève in Paris seine höchste Ausbildung erreicht*).

§. 52. Tafelbilder des romanischen Styles sind schon 1.
desshalb sehr selten, weil der Altarschmuck noch nicht aus Gemälden, sondern fast durchgängig aus Werken der Sculptur bestand, namentlich aus prachtvollen goldnen und silbernen Tafeln von getriebener Arbeit; für den Privatgottesdienst mochte hauptsächlich das Elfenbein in Anspruch genommen werden. Am ehesten ergab sich Gelegenheit zur Tafelmalerei, wenn die Bretterthüren (ostia), womit man jene Altarreliefs gewöhnlich verschloss, auf würdige Weise ausgeschmückt werden sollten; nur sind diese Thürflügel gar zu oft bei der Einschmelzung des Metallwerkes ebenfalls zu Grunde gegangen. In der Nicolaikapelle des Domes zu Worms befinden sich noch zwei Tafeln dieser Gattung, einzelne Heilige auf einem reliefartig damascirten, vergoldeten Kreidegrund, einfache, ruhige Gestalten, deren Styl auf den Anfang des XIII. Jahrhunderts schliessen lässt**). — Ein anderes Tafelbild 2.
romanischen Styles, aus dem Kloster St. Walburg zu Soest

*) Für die neu erwachende Naturauffassung in ihrem Kampfe mit der Phantasterei geben drei sogen. „Bestiarien" Thierbücher) der Univ. Bibl. zu Cambridge Aufschluss. Neben Centauren u. a. Fabelgeschöpfen findet man hier den Charakter der wirklichen Thiere oft in grosser Schärfe aufgefasst. Die Handschriften gehören dem XII. und dem Anfang des XIII. Jahrhunderts an. — Vgl. Waagen a. a. O. II, S. 530.

**) Ueber die Bemalung solcher Altarflügel vgl. *Theophilus presbyter, lib. I. cap.* 17. In vielen Fällen scheint man sich mit einem einfachen Anstrich begnügt zu haben, zumal bei geringern Altären, deren Inneres bloss aus Stein- oder Holzsculptur bestand.

stammend, jetzt im Provinzialmuseum zu Münster, stellt Christus auf dem Regenbogen thronend und vier Heilige zu seinen Seiten dar*). Einzelne zerstreute Ueberreste dieser Art dürften sich noch an manchen Orten bei fleissiger Nachforschung vorfinden.

1. §. 53. Von den mit der Malerei nahe verwandten Kunstgattungen der Teppichwirkerei, Emailarbeit und Glasmalerei können wir hier nur die allgemeinern Thatsachen in Kürze berühren.

Die christliche Kirchenbaukunst hatte schon von Anfang an die Vorhänge an Thüren und Altären, die Teppiche an den Wänden und die Gewänder der Priester mit möglichstem Glanze ausgestattet. Die Biographien der frühern Päpste, welche unter dem Namen des Anastasius Bibliothecarius gesammelt sind, erwähnen eine Menge Weihgeschenke dieser Art, nur lässt sich im einzelnen Falle selten ermitteln, ob es sich um Figuren oder blosse Ornamente, um eingewirkte oder bloss eingestickte Arbeit handelt. Ersteres darf man voraussetzen, wenn dieselbe einfache Figur sich viele Male wiederholte, wenn z. B. ein Gewand mit lauter Löwen, oder Greifen, oder Adlern, oder Einhörnern etc. bedeckt war. (Vgl. Anast. Bibl. 103, 107, bes. 111: Vela serica aquilata, vela ser. leonata, im J. 885.) Wahrscheinlich wurde die Wirkerei mehr von Männern, die Stickerei mehr von Frauen, meist von Nonnen betrieben, auch konnte erstere, der schwierigen Technik wegen, Anfangs nur sehr einfache Zeichnungen in zwei bis drei Farben darstellen, während letztere schon frühe die reichsten Compositionen in Gold und
2. bunter Seide wiederzugeben im Stande war. Von der figürl. Wirkerei des Nordens finden sich zuerst im X. Jahrh. deutlichere Spuren; im Kloster St. Florent zu Saumur woben die Mönche um das Jahr 985 sog. Dorsalien von Wolle, welche rothe Vögel u. a. Thiere auf weissem Grunde enthielten, und

*) Vgl. Becker: „Ueber die altdeutschen Gemälde aus dem ehemaligen Augustinerkloster St. Walburg zu Soest.“ Museum 1835, No. 47, S. 374.

40 Jahre später gab es in Poitiers eine Teppichfabrik, welche selbst aus Italien Bestellungen erhielt. Von Ornamenten und Thierfiguren war man schon im XI. Jahrhundert zu heiligen Geschichten und zu den Gestalten der Kaiser und Könige übergegangen, so unbeholfen dergleichen auch in der Wirkerei ausfallen musste. Nicht selten mochten solche gewirkte Tücher noch durch eingestickte Verzierungen ihre Vollendung empfangen. Auch kommen Andeutungen vor, nach welchen die 3.
Figuren bloss mit Farben auf das Tuch gemalt, ja mit Modeln aufgedruckt wurden, wie diess z. B. mit dem im Jahre 1031 verfertigten blauseidenen Messgewande des heil. Stephan von Ungarn (jetzt in der geistlichen Schatzkammer zu Wien) der Fall sein soll*). Alle berühmten Prachtstücke 4.
aber bestanden in reiner Stickerei, oft von fürstlichen Händen. In der zweiten Hälfte des X. Jahrhunderts schenkte jene schon erwähnte Hedwig von Schwaben an das ihr befreundete Kloster St. Gallen eine Alba, worauf in Gold gestickt die Vermählung der Philologie mit Mercur zu sehen war, nach dem Satiricon des Marcianus Capella, welcher als der letzte römische Belletrist in den Bibliotheken des Mittelalters nicht zu fehlen pflegte. Kaiser Otto III. trug einen 5.
Mantel mit Scenen aus der Offenbarung Johannis, welchen wahrscheinlich die Aebtissin Mathilde von Quedlinburg gestickt hatte. Adelheid, die Gemahlin Hugo Capets, stickte für S. Denis ein Messgewand, welches den Erdkreis (orbis terrarum) darstellte, und für S. Martin in Tours ein anderes, das auf der Rückenseite Christum über den Cherubim und Seraphim thronend, und auf der Brustseite das Lamm Gottes zwischen den Zeichen der vier Evangelisten enthielt**). Im XI. Jahrhundert besassen die Gemahlin und die Schwester Kaiser Heinrichs II., Kunigunde und Gisela, eine bedeutende

*) S. Fiorillo a. a. O. I, 239 und D'Agincourt, Malerei, Taf. 168. Nach Eméric-David a. a. O. S. 106 wäre der Tücherdruck, welcher hier 400 Jahre vor der Erfindung des Holzschnittes auftritt, durch syrische Teppiche nach dem Abendlande gekommen. (?)

**) Vgl. Helgaldi *vita Roberti regis* bei Duchesne IV. p. 68

6. Fertigkeit in dieser Gattung. — Noch ist ein Werk vom grössten Massstabe vorhanden, welches wenigstens beweist, an welche Aufgaben sich die damalige Stickerei bisweilen wagte: die sog. „Tapisserie de Bayeux" (in der dortigen Kunst- und Alterthumssammlung). Wahrscheinlich zur Verzierung eines Frieses bestimmt, bildet dieselbe ein Band von 210 Fuss Länge und 19 Zoll Höhe, auf welchem die ganze Geschichte der Eroberung Englands durch die Normannen in vielen hundert Figuren mit erklärenden Beischriften dargestellt ist. Die Erzählung des Ereignisses geht mit aller erdenklichen Naivetät Schritt für Schritt wie ein Relief weiter; das Einzelne des Styles entspricht, so viel sich nach den kleinen Abbildungen *) urtheilen lässt, den abendländischen Miniaturen des XI. Jahrhunderts. Die Doppeleinfassung besteht aus Zierrathen, Thieren und Vögeln, weiterhin nach der Schlacht von Hastings aus angelsächsischen Leichen, u. dgl. m. Als Urheberin des Werkes wird die Königin Mathilde, Gemahlin Wilhelms des Eroberers, († 1085) von andern die Kaiserin Mathilde, Tochter Heinrichs I. von England (nach 1100) genannt. Jedenfalls gestattet uns dieses in seiner Art einzige Denkmal einen Rückschluss auf andere Wandteppiche in Pallästen und Kirchen, welche wir uns hienach grossentheils nicht bloss mit Ornamenten, sondern auch mit Figuren
7. bedeckt vorstellen dürfen. — Von deutschen Arbeiten dieser verschiedenen Gattungen ist nicht mehr viel vorhanden. Als Beispiel des hohen Aufschwunges der Kunst zu Ende des XII. Jahrhunderts sind die Fragmente der gewirkten Teppiche wichtig, welche im Citer der Stiftskirche zu Quedlinburg aufbewahrt werden. Sie gehören der Regierungszeit der Aebtissin Agnes (um 1200) an, die dieselben eigenhändig mit ihren Jungfrauen, zur Ausschmückung der Chorwände jener Kirche, gewebt hat, und enthalten bildliche Darstellungen allegorischen Inhalts: die Hochzeit des Mercur mit der Philologie (wiederum nach Marcianus Capella). Der Styl in der Zeichnung dieser Darstellungen ist verschieden (die Muster-

*) U. a. bei D'Agincourt, Malerei, Taf. 167.

bilder offenbar von verschiedenen Händen gezeichnet): einige sind mehr in der gewöhnlichen Weise der Zeit gearbeitet, andre aber enthalten in einzelnen Figuren die Andeutungen von einer solchen Schönheit der Form, von solchem Ebenmass der Glieder, von so würdiger, so kunstverständig geordneter Gewandung (und gerade diese durchaus nicht in den besondern Eigenthümlichkeiten jener altchristlichen Vorbilder) — dass wir hier in der That eine ihrer Vollendung sich annähernde Kunst zu sehen glauben*). — Auch im Dome zu 8.
Halberstadt befinden sich Teppiche mit gewirkten bildlichen Darstellungen romanischen Styles**), deren Zeichnung jedoch ungleich roher ist. — Von der Gesammtmasse gewirkten und 9.
gestickten Zeuges, welches an festlichen Tagen z. B. in einer grossen Kathedrale zum Vorschein kam, giebt uns die Mainzer Chronik des Bischofes Conrad***) einen Begriff. Der Dom von Mainz besass um die Mitte des XII. Jahrhunderts so viel purpurfarbenes Tuch, dass man sein Inneres von oben bis unten vollständig damit bekleiden konnte; ferner Wandteppiche und Stuhlteppiche mit Stickereien von wunderbarer Schönheit; sodann andere, welche den Boden und die Knieschemel bedeckten; die Altäre waren mit goldgestickten Tüchern überzogen, wovon eines bis auf 100 Mark an Golde werth war; unter den Messgewändern waren viele von Seide und von Sammt mit Gold und Edelsteinen, darunter ein violettes mit Fransen, Möndchen und Sternen von Gold, welches durch seine Schwere den stärksten Mann zu Boden drückte, u. s. w. — Leider veranlasste gerade dieser unermessliche Metallwerth nebst den in Menge angewandten Edelsteinen und Perlen die Zerstörung der schönsten Sticke-

*) Die Regierung der genannten Aebtissin zeichnet sich überhaupt durch eine merkwürdige Kunstblüthe aus, wie man z. B. an einem elfenbeinernen Reliquienkasten mit vortrefflichen Apostelfiguren sieht, dessen Boden — eine Silberplatte mit ausgezeichneten Niello's — Bild und Namen der Agnes enthält, nebst dem Beisatze, dass der Kasten in ihrem Auftrage gearbeitet worden sei.

**) Museum, 1833, No. 7. S. 53.

***) U. a. bei *Beatus Rhenanus, res german. etc.*

reien, und der kostbare Stoff hat sich auch hier als der gefährlichste Feind des Werkes selbst erwiesen.

1. §. 54. Die Emailarbeit dieser Zeit berührt unsere Aufgabe nicht näher, da sie fast nur die Ornamente, Friese, Gründe u. s. w. an goldenen Altartafeln und Reliquienkasten geliefert hat, während das Figürliche entweder plastisch oder doch nur in sehr einfacher Linearzeichnung dargestellt wurde. Dass das Email seit den römischen Zeiten in Gallien einheimisch und in Uebung geblieben, wird durch das in Tournay gefundene Schwert und die Mantelverzierungen des Frankenfürsten Childerich (Chlodwigs Vater) wahrscheinlich, welche einen rothen Glasfluss auf goldenem Grunde zeigen; auch die schon erwähnte Grabplatte Fredegundens hält ge-
2. wissermassen die Mitte zwischen Mosaik und Email. Doch scheint erst nach der karolingischen Epoche, ohne Zweifel von Byzanz aus, ein neuer Antrieb in diesem Kunstzweige geweckt worden zu sein; wenigstens beginnen jetzt wieder erweislich datirte Arbeiten, auch stimmt die Technik des abendländischen Emails, besonders seine tiefen leuchtenden Farben, mit dem echt byzantinischen (z. B. der Tafel von S. Marco) völlig überein, wenn auch der Auftrag roher und unbeholfener ist. Hie und da findet man Metallfiguren romanischen Styles, welche ganz oder theilweise mit Emailfarben colorirt sind. Frühe schon erscheint die Gegend von Limoges als ein Mittelpunkt für alle Emailarbeiten. Nach der grossen Anzahl von derartigen Werken, welche sich am Niederrhein vorfinden, scheint auch dort dieser Kunstzweig eine namhafte Blüthe gehabt zu haben.

1. §. 55. Endlich hat das XII. Jahrhundert die ältesten noch vorhandenen Werke der Glasmalerei hervorgebracht*). Ueber dem Ursprung dieser Kunstgattung liegt vor der Hand noch ein undurchdringliches Dunkel, indem es sich nicht aus-

*) Vgl. M. A. Gessert, Geschichte der Glasmalerei etc. von ihrem Ursprung bis auf die neueste Zeit. 1839. in 8. — Fiorillo, a. a. O. I. S. 197 u. f. — Eméric-David, a. a. O. S. 79. — Kunstblatt 1842, No. 101 u. f. und 1843, No. 102 u. f. (Thévenot: über Ursprung, etc. der G. in Frankreich.)

mitteln lässt, wie lange man schon die Anfänge derselben, z. B. ein decoratives Spiel in der Zusammensetzung der Scheiben, diese oder jene bunte Farbe u. dgl. gekannt und benützt haben mag, bevor man das Geheimniss sämmtlicher wichtigern Farben besass und es auf Figuren und ganze Compositionen anwandte. Einzelne Glasfarben waren vielleicht noch aus römischer Zeit her im Gebrauche, und wir erfahren z. B. aus Anastasius, dass unter Papst Leo III. (um 800) die Chornische des Laterans Fenster von buntem Glase erhielt, in einer Zeit, wo jedenfalls noch an keine Glasmalerei zu denken ist*). Die älteste Urkunde, welche gewöhnlich 2.
auf letztere bezogen wird, ein Brief des Abtes Gozpert von Tegernsee (983—1001) an einen Grafen Arnold, worin diesem dafür gedankt wird, dass er die bisher nur mit Vorhängen geschlossenen Fenster der Klosterkirche mit buntgemalten Scheiben (discolorum picturarum vitra) habe versehen lassen, — beweist strenge genommen nach dem damaligen Sprachgebrauch nur die Buntfarbigkeit; ebenso fällt ein anderes Zeugniss, dasjenige des Theophilus Presbyter, welcher die Bereitung der verschiedenen Gläser beschreibt, dahin, seitdem dieser Schriftsteller aus dem IX. oder X. Jahrhundert in den Anfang des XIII. verwiesen worden ist. Gleichwohl behält 3.
jener ebengenannte Brief in Verbindung mit einigen andern Urkunden eine grosse Wichtigkeit. Wir erfahren, dass derselbe Abt Gozpert, ohne Zweifel durch das Geschenk Arnolds angeregt, bei Tegernsee eine Glashütte errichtete, welche bald auch auswärtigen Bestellungen zu genügen hatte; — höchst wahrscheinlich wurden nun auch hier Gläser von verschiedenen Farben verfertigt, und von da war der Uebergang zu einem mehr oder weniger vollständigen Glasmosaik nicht mehr schwierig. Wie jene Zeit sich in der Malerei mit dem Ein-

*) Eméric-David a. a. O. nimmt ohne Weiteres an, die Fenster der Kirchen hätten schon im X. Jahrhundert durchgängig gefärbtes Glas gehabt, was wir dahin gestellt sein lassen. Eine ebendort angeführte Stelle aus der (1052 abgefassten) Chronik von St. Bénigne in Dijon, welche ein Glasgemälde mit dem Martyrium der h. Paschasia als uralt erwähnt, scheint spätere Interpolation zu sein.

fachsten, mit den Umrissen und mit wenig gebrochenen Farben begnügte, so mussten ihr auch in den Figuren dieser Fenster die Hauptlinien und die einfachen Farben hinreichend erscheinen. Anfangs mögen die einzelnen Glasstücke klein und die Bleifassung ziemlich roh gewesen sein, denn noch zwei Jahrhunderte später ist die Technik in diesen Bezie-
4. hungen wenig ausgebildet. — Jedenfalls muss der entscheidende Schritt zur figürlichen Darstellung schon ins XI. Jahrhundert fallen. Zu diesem Schluss berechtigt uns die Reihe von grossen historischen Glasgemälden, welche der Abt Suger um die Mitte des XII. Jahrhunderts in der neuerbauten Kirche von St. Denis durch herberufene Künstler verschiedener Nationen ausführen liess, ein Unternehmen, welches lange und sichere Uebung voraussetzt. Von zweien dieser Fenster giebt er in der oben erwähnten Schrift den Inhalt an; sie enthielten in verschiedenen Abtheilungen alttestamentliche Ereignisse mit symbolischen Bezügen auf neutestamentliche; irgendwo sah man auch Paulus, welcher eine Mühle in Bewegung setzte, während die Propheten Kornsäcke herbeitrugen. In den wenigen erhaltenen Ueberresten sind die Figuren unbeholfen und fehlerhaft in der Zeichnung und erinnern an die Tapisserie de Bayeux, dagegen ist das Ornament vorzüglich. Andere Fenster dieser Kirche, welche die Thaten der Kreuzfahrer, die Eroberung von Nicäa, Jerusalem u. a. m. darstellten, sollen ebenfalls aus der Zeit Sugers gewesen sein. Ein besonderer Meister führte die Aufsicht über diese Prachtarbeiten, welche in der That noch alles Bisherige überbieten mochten.
5. Fast von gleichem Alter sind vier Fenster der Kathedrale von Bourges. — Kurze Zeit nach Suger sahen sich die strengen Cistercienser schon zur Polemik gegen die einreissende Fensterpracht bewogen.

6. Von deutschen Werken romanischen Styls sind noch die Glasmalereien im Augsburger Dome vorhanden, welche die südlichen Fenster des Mittelschiffes ausfüllen und Gestalten von Heiligen darstellen. Ein höherer Aufschwung in dieser Gattung konnte erst im folgenden Jahrhundert eintreten, als

mit der gothischen Baukunst auch die weiten und hohen Fenster Regel wurden.

Neben dem bisher behandelten romanischen Styl ent- 7.
wickelt sich in Deutschland schon vor der Mitte des XIII. Jahrhunderts ein anderer, welcher bald allgemein vorherrschend wird. Doch hat sich in Handschriftbildern, die in klösterlicher Einsamkeit, den Neuerungen fern, gefertigt und ältern Mustern nachgebildet wurden, jener ältere Styl noch lange, bis tief in das XV. Jahrhundert erhalten. Es fehlt nicht an mannigfachen Beispielen für diese Thatsache*).

§. 56. Schliesslich ist hier zweier Kunstschriftsteller 1.
des frühern Mittelalters in Kürze zu gedenken, welche zwar über Styl und Malerschulen nicht den geringsten Aufschluss geben, allein in der Untersuchung über das Alter der Oelmalerei so oft genannt worden sind, dass wir sie nicht gänzlich übergehen dürfen.

Der Eine, Aeltere, ist Heraclius. Sein Receptbuch: 2.
„liber de coloribus et artibus Romanorum" könnte leicht noch dem achten oder neunten Jahrhundert angehören; es enthält theils in Versen, theils in Prosa fast lauter technische Vorschriften, welche möglicher Weise noch in der letzten spätrömischen Zeit in Anwendung kamen, vermischt mit einzelnen abergläubischen und magischen Recepten, die ein dunkleres Zeitalter verrathen**).

*) Oeffentl. Bibliothek von Stuttgart, Bibl. 4, No. 40. — Hofbibliothek von München, Cod. lat membr. c. p. No. 39; 40, a; 42; 49; 63; 84. — Vgl. Museum, 1834, No. 12, S. 89; No. 21, S. 165.

**) Zuerst (und u. W. seitdem nicht mehr) mitgetheilt von R. E. Raspe: a critical essay on oilpainting, London 1781 in 4., wo Heraclius 19 Seiten einnimmt. Seine Hexameter sind schlecht genug, aber noch nicht mittelalterlich; er klagt gleich Anfangs über die Schwierigkeit, nach dem Untergange der römischen Bildung die römischen Kunstmittel aufrecht zu halten. Der späteste Schriftsteller, welchen er anführt, ist Isidor von Sevilla (VII. Jahrhundert). Herkunft und Stand sind nicht mehr auszumitteln; von byzantinischem Einfluss ist keine Spur. (Auf Wandmalereien und Mosaik kömmt er freilich nicht zu sprechen.) Die Erwähnung des Oeles als Bindemittel findet sich erst in den letzten beiden Capiteln und gerade diese könnten sehr wohl ein

3. Ungleich bedeutender ist die Schrift des Theophilus Presbyter: diversarum artium schedula*), welche trotz ihres zweiten Titels: tractatus Lombardicus doch ohne Zweifel einen Deutschen zum Verfasser hat. Nachdem der erste Herausgeber, Lessing, denselben in dem berühmten Tutilo von St. Gallen, also zu Ende des IX. Jahrhunderts aufzufinden glaubte, ist jetzt so viel als erwiesen, dass als Zeit der Abfassung der Anfang des XIII. Jahrhunderts anzunehmen ist**). Das Ganze besteht aus Recepten zur Goldarbeit, Sculptur und Malerei, wobei die Bereitung der Glasfarben eine beträchtliche Stelle einnimmt. Was die Anwendung des Oeles betrifft, so ist dieselbe nach den klaren Worten des Theophilus für jene Zeit wenigstens bei Tafelbildern nicht mehr zu läugnen; allein es verhält sich damit ungefähr wie mit dem Spitzbogen; sowie dieser lange Zeit vorhanden war, ehe ein Spitzbogenstyl entstand, so ist auch die Oelmalerei an sich ohne weiteres Interesse, so lange sie nicht den Far-

späterer Zusatz sein. Das letzte, über die Bemalung und Marmorirung von Säulen, ist interessant für die Geschichte der Polychromie. Bekanntlich sind oder waren in einigen deutschen Kirchen des Uebergangsstyles die Säulen marmorirt.

*) Zuerst bei Lessing: Beiträge zur Geschichte und Literatur, (Sechster Beitrag) Braunschweig 1781, S. 291 u. f. – Stückweise nach andern Handschriften bei Raspe a. a. O. — Neueste Ausg. mit französ. Uebersetzung vom Grafen D'Escalopier: *Théophile, prêtre et moine*, Paris 1843, in 4. — In einer Handschrift hat der Verf. den Beinamen Rugerus. Die Hauptstellen über das Oel finden sich lib. I. cap. 18 und cap. 23; erstere bezieht sich ausdrücklich nur auf den einfachen Anstrich; letztere gesteht, dass das Oel nur dann bequem zu brauchen sei, wenn man es an der Sonne trocknen könne, sonst müsse man immer lange warten, ehe man mit einer zweiten Farbe (z. B. die Schatten) hineinmalen dürfe. Wer rasch arbeiten wolle, der müsse sich statt Oeles mit dem Saft des Kirschen- oder Pflaumenbaumes und mit Eiweiss begnügen. Vgl. auch cap. 25. Wahrscheinlich ist durchgängig Leinöl gemeint. — Receptbücher des spätern Mittelalters von ähnlichem Inhalt kommen noch hie und da vor.

**) S. in Didron's *Annales archéologiques*, Märzheft 1846, einen Aufsatz des Abbé Texier: *l'orfévrerie au moyen-age*, worin diese Zeitbestimmung durch den im Werke vorausgesetzten Gesammtzustand der Kunst gerechtfertigt wird.

ben jenen dauernden tiefen Lichtglanz verlieh, welcher allein die Dinge in ihrer Wirklichkeit darzustellen geeignet ist. Dieser Fortschritt wird ewig der flandrischen Schule verbleiben, wenn auch Hunderte von ältern italienischen und nordischen Bildern bei chemischer Analyse einen Oelgehalt ergeben sollten.

IV. Der gothische Styl.

A. Vom XIII. bis nach der Mitte des XIV. Jahrhunderts: Zeit des strengen Styles.

§. 57. Im XIII. Jahrhundert tritt in der nordischen 1.
Kunst ein neuer und von dem früheren verschiedener Styl auf. Das Starre, Strenge, Ernste, die traditionell überlieferten Bildungsformen verschwinden und machen einer weicheren Führung und einem eigenthümlichen Schwunge der Linien Platz. Die Gestalten verlassen ihre ruhige Stellung oder eckig schroffe Bewegung und nehmen etwas Graziöses in Haltung und Geberde an; die Falten fliessen weich, in langen Linien und Massen herab; die Gesichter erhalten die Andeutung eines lieblichen, häufig sentimentalen Ausdruckes, der zuweilen zwar nicht ohne Manier, insgemein jedoch auf eine schlichte, naive Weise hervortritt. Es ist der Beginn einer neuen künstlerischen Richtung, das Erwachen des subjektiven Gefühles des Künstlers, welches sich selber in den dargestellten Personen auszusprechen strebt oder dieselben
unbewusst durchdringt. Es ist dasselbe Princip, welches der 2.
italienischen Kunst des XIV. Jahrhunderts (wovon im nächsten Abschnitt) zu Grunde liegt. Dass dasselbe in der nordischen Kunst so viel früher herrschend wird, hat seinen Grund in den allgemeinen kulturgeschichtlichen Verhältnissen diesseits der Alpen. Hier (d. h. vornehmlich in Frankreich, England, den Niederlanden und Deutschland) entwickelt sich um den Beginn des XIII. Jahrhunderts die Blüthe jenes romantischen Elementes, welches das Leben nach allen Rich-

tungen durchdringt und sich (was uns zunächst interessirt) sowohl in den zahlreichen Erzeugnissen einer selbständigen volksthümlichen Poesie, als insbesondere in dem Hervortreten eines neuen, des sogenannten gothischen Baustyles ankündigt.

3. Mit letzterem steht der Styl dieser neuen Richtung der Malerei im nächsten Einklange; er zeigt in dem typisch wiederkehrenden Gesetz seiner Formenbildung ein ähnliches Formengefühl, wie sich in dem Charakter dieser gleichzeitigen Bauweise ausspricht. Denn im Allgemeinen ist auch hier zu bemerken, dass die malerische Darstellung dieser Periode in Bezug auf höhere Belebung, Individualisirung, Naturwahrheit ebenfalls noch eine untergeordnete Stufe einnimmt, dass dergleichen wenigstens in grösserm Maasse nur bei den spätesten Werken dieses Styles, gegen das Ende des XIV. Jahrhunderts sichtbar wird und dass statt dieser höhern Eigenschaften eben mehr das Gesetz einer architektonischen Symmetrie vorherrscht. Der hierarchische Geist als Sieger der Welt suchte und fand damals seinen künstlerischen Gesammtausdruck in riesigen Kathedralen. Sculptur und Malerei mochten hier ihren höchsten Glanz entfalten, aber ihr Verhältniss zur Baukunst war das der vollständigsten Dienstbarkeit; es galt viel mehr einen Beitrag zum Ganzen, als eine Entwickelung ihrer eigenen, innern Antriebe. Billiger Weise mag man diess Verhältniss auch in der Benennung des betreffenden Styles ausdrücken.

„Statt des altüblichen „gothisch" war in neuerer Zeit die Bezeichnung „germanischer Styl" aufgekommen und auch von mir in der frühern Ausgabe dieses Werkes gebraucht worden. Ich habe davon wieder abgehen zu müssen geglaubt, da auch dieser Name zu irrthümlicher Auffassung Anlass gegeben hat. Allerdings ist das germanische Volkselement an der Ausbildung des gothischen Styles betheiligt, doch nicht mehr wie an der des romanischen Styles, und das reinste germanische Volksthum, z. B. das deutsche, jedenfalls in weit geringerem Maasse, während die höchst umfassenden Anfänge des gothischen Styles einer Nation gemischten Ursprungs, der nordfranzösischen angehören. Beide Bezeichnungen, romanisch und

gothisch, sind freilich conventionell, die erste wiederum ein wenig schielend, die andere völlig nichtssagend (indem man, bei einseitiger Werthschätzung antikisirender Stylformen, mit dem Namen des Gothischen nur den Begriff des Barbarischen verband); es erscheint indess wenig gerathen, durch Erfindung von abermals neuen Benennungen, deren Angemessenheit nicht minder in Frage kommen möchte, zu neuer Begriffsverwirrung Anlass zu geben" *).

Im XIII. Jahrhundert zeigt sich dieser gothische Styl in 4.
seinen Eigenthümlichkeiten noch auf eine mehr grelle, im Einzelnen der Caricatur sich annähernde Weise, wie solches überall bei neu hervorbrechenden Entwickelungsprocessen der Fall ist, wo es den Kampf mit einem frühern, durch Verjährung Berechtigten, gilt, und wie es hier durch die noch immer sehr befangene Technik und durch die somit erfolgte Anwendung der schärfsten, handgreiflichsten Darstellungsmittel natürlich nur erhöht werden musste. Im folgenden Jahrhundert mildern sich diese Uebertreibungen, und treten die künstlerischen Absichten der Zeit in einer ungleich reineren, edleren Weise hervor. Der Schluss dieses Jahrhunderts und der Beginn des folgenden feiert die Blüthe des gothischen Styles.
— Es scheint, als ob mit dieser Entwickelung auch eine Ver- 5.
änderung im äussern Dasein der Künstler vorgegangen wäre; bei dem bedeutenden Aufschwung der Städte geht die Kunst jetzt grossentheils in weltliche, bürgerliche Hände über, wenn sie auch daneben in Klöstern und Stiften fortlebt.

§. 58. In Frankreich, und zwar in dem nördlichen Theile 1.
des Landes, ist die eigentliche Entwickelung des gothischen Bausystems zu suchen; hier dürfen wir auch das erste Auftreten des entsprechenden Styles der Malerei vermuthen. Zwar stehen die französischen Miniaturen vom Anfange des

*) Anmerkung Kuglers zur dritten Auflage des „Handbuchs der Kunstgeschichte" Th. II. S. 3 (Einleitung.) Wir haben im Sinn des verewigten Verfassers zu handeln geglaubt, wenn wir auch in vorliegendem Werk zu den ältern Bezeichnungen, namentlich dem „Gothisch" zurückkehrten. v. Bl.

XIII. Jahrhunderts offenbar hinter den deutschen zurück, allein die hohe Schönheit und relative Vollendung einer ganzen Reihe von Sculpturen an französischen Kathedralen seit der Mitte des XII. Jahrhunderts, welche mehr oder weniger dem neuen Styl angehören, berechtigt doch zu einem analogen Schlusse. Dahin gehören z. B. die ältern Bildwerke des Domes von Chartres, die vordern Sculpturen am Dom von Amiens, die Reliefs an der Binnenmauer des Chores von Notre Dame in Paris, und das ältere Nordportal der Rheimser Kathedrale*).

2. Wir würden vielleicht Wandmalereien von entsprechendem Werthe namhaft machen können und die Prioritätsfrage hier wie in der Architektur zu Gunsten Frankreichs unzweifelhaft entscheiden müssen, wenn uns über die in den letzten Jahren entdeckten anscheinend „sehr alten" Fresken in den Domen von Auxerre und Autun, in den Abteien von Vézelay und Charlieu, in St. Jean zu Poitiers, S. Cécile zu Albi, Notre Dame in Puy, u. a. m. irgend genügende Nachrichten
3. vorlägen**). — Mochte auch in den Kirchen gothischen Styles die Grösse und der bunte Schmuck der Fenster den Wandmalereien Platz und Licht schmälern, — man fuhr gleichwohl fort, jede irgend dazu geeignete Stelle der Wände, oft auch die Gewölbe und hie und da selbst die als Pfeiler dienenden Säulenbündel mit heiligen Gestalten, wenigstens mit teppich-

*) Für das wallonische Belgien gäbe das herrliche Taufbecken von St. Barthelemy in Lüttich, wenn es wirklich schon 1112 gearbeitet ist (wofür gute Beweise vorliegen), einen sehr frühen Anhaltspunkt, indem seine Reliefs, wenn nicht dem gothischen, doch einem sonst kaum vorkommenden überaus reinen und edeln romanischen Styl angehören. Vgl. Didron, *Annales archéol.* Juliheft 1846.

**) Man findet die eben gegebene Aufzählung in Didron: *Annales archéologiques*, Septemberheft 1845, unter den Mélanges. Zahlreiche andere Werke mögen noch über ganz Frankreich zerstreut sein, aber sie finden neben den Miniaturen und den Glasgemälden nicht die gehörige Gunst und Berücksichtigung. Ausserdem lässt sich die französische Kunstgelehrsamkeit bei Gegenständen des Mittelalters überhaupt nicht gerne auf eine eindringliche Schilderung des Styles und seiner Einzelheiten ein, so dass wir gerade hier eine empfindliche Lücke finden.

artigen Ornamenten zu schmücken. In wie weit die neulichen Restaurationen letzterer Art in der Sainte-Chapelle zu Paris und im Chorumgang von St. Denis der einstigen Bemalung entsprechen, ist hier nicht weiter zu erörtern. Ausserdem gab es fortwährend an Kirchen und Klöstern ansehnliche Kreuzgänge, in Schlössern grosse Hallen zu verzieren, nur ist auch von diesen Arbeiten Weniges auf unsere Zeit gekommen.

Auch über französische Tafelmalerei des gothischen Sty- 4.
les sind wir nicht besser unterrichtet. Der ganze Louvre enthält vielleicht kein einziges französisches Bild, welches älter wäre als das XVI. Jahrhundert (einige Arbeiten burgundischer Herkunft ausgenommen), sei es dass die Unglücksfälle Frankreichs im XIV. Jahrhundert diesen Kunstzweig besonders hemmten, oder, was wahrscheinlicher, dass die Periode des Classicismus und die Revolution ihren Vertilgungskrieg hier planmässiger und mit grösserem Erfolge durchführten *).

Dagegen sind Glasgemälde und Miniaturen massenweise erhalten, und auch von mittelalterlichen Teppichen mehr als in andern Ländern.

Die Glasgemälde des XIII. und XIV. Jahrhunderts 5.
zeichnen sich hier wie überall durch eine gewaltige Tiefe und Gluth der Farbe aus. Allerdings besass man nur eine beschränkte Anzahl von fast lauter ungebrochenen Farben **) und wusste nur ziemlich kleine Scheiben zu bereiten, sodass jedes Fenster die mühsamste Mosaikarbeit erforderte. Schatten und Modellirung wurden mit Schwarz aufgezeichnet und (oft nicht sehr solid) eingebrannt. Was jedoch diesen Arbei-

*) Das Museum im *Hôtel de Cluny* enthält kein Bild französischen Ursprungs, was auch nur angeblich über das XV. Jahrh. hinausreichte; ein Fragment (Köpfe v. Heiligen) aus dem XII. ausgenommen. v. Bl.

**) Beiläufig muss hier erwähnt werden, dass die Glasmalerei des XIII. und XIV. Jahrhunderts ein Rosaroth für die nackten Theile besass, welches im XV. Jahrhundert fast völlig verschwindet, worauf ein gewöhnliches weisses Glas an dessen Stelle tritt. Erst im XVI. Jahrhundert beginnt wieder eine Fleischfarbe.

ten einen eigenthümlichen Werth giebt, ist der hohe ornamentistische Sinn in der Anordnung. Man gab dem Glasgemälde von Anfang an einen prachtvoll gesäumten Teppich zum Grunde, welcher gleichsam einen durchsichtigen Fenstervorhang vorstellte; auf diesem, von reichem Blattwerk eingefasst, entwickelten sich ähnlich einer Prachtstickerei die zahlreichen Medaillons mit den heiligen Geschichten und Legenden, welche hier wie an den Kirchenportalen verlangt wurden. Es war nicht zu vermeiden, dass die einzelnen Figuren dieser Medaillons ziemlich klein und die dargestellten Handlungen bisweilen undeutlich ausfielen; oft aber zeigt sich in den einzelnen Motiven ein Schönheitssinn, in der Anordnung der Gruppe eine Gemessenheit, welche den besten pla-
6. stischen Werken dieser Periode nicht nachsteht. Andere Glasgemälde stellen einzelne Heilige, Propheten, Patriarchen, Vorfahren Christi etc. oft in Lebensgrösse, unter mehr oder weniger reichen Baldachinen auf ähnlichem Teppichgrunde vor. So lange die Glasmalerei nichts anderes sein wollte als eine Dienerin der Baukunst, wurde hier ein weises Gleichgewicht der Anordnung beobachtet; zwischen je zwei Steinstäbe des hohen Fensters kam nur je eine ruhig statuarische Gestalt zu stehen, den ganzen übrigen Raum aber füllte der prachtvolle Baldachin aus, hell leuchtend auf dem meist dunkeln (azurnen, purpurnen, smaragdnen etc.) Teppichornament. Erst später stellte man mehrere Figuren über einander oder drängte mehrere in eine Abtheilung, bis endlich, dem architektonischen Princip zuwider, eine ganze grosse Composition das Fenster einnahm, wobei man das unvermeidliche steinerne Stabwerk berücksichtigte so gut es ging. Im Allgemeinen nehmen die biblischen Geschichten und Legenden die untern, die grossen einzeln stehenden Figuren die obern Kirchenfenster ein, doch keinesweges ausschliesslich.

7. Die prachtvollsten französischen Glasgemälde *) gothischen

*) Prachtwerk: F. de Lasteyrie, *histoire de la peinture sur verre d'après ses monuments en France.* — Einzelnes in sehr guten Abbildungen bei Didron, *Annales archéologiques*, an verschiedenen Stellen.

Styles befinden sich in St. Denis, in den Kathedralen von Clermont, Bourges, Rheims, u. a. a. O. Die der letztgenannten Kathedrale, der Krönungskirche des alten Frankreichs, enthalten lange Reihen von französischen Königen und Erzbischöfen. Eine Anzahl merkwürdiger Medaillons in den Fenstern des Domes von Chartres stellen die verschiedenen Künstler und Arbeiter in ihrer Beschäftigung bei dem Bau und der Ausschmückung der Kirche dar. In der Saintechapelle zu Paris bestehen die ältern Glasgemälde (XIII. Jahrhundert) aus kleinen figürlichen Compositionen auf reichstem Teppichgrunde; die Fenster der Westseite sind aus späterer Zeit (um 1400) und zeigen eine etwas freiere Entwickelung. Hauptsächlich um der Pracht seiner Fenster willen ist diess Gebäude sprichwörtlich geworden.

In der Miniaturmalerei war Frankreich während 8.
dieser Epoche allen andern Ländern voraus, nachdem noch in der romanischen Zeit die deutschen Miniaturen offenbar das Uebergewicht behauptet hatten. Paris war notorisch der Hauptplatz für diese Kunstübung des „Illuminirens“*) — ein bezeichnender Ausdruck, insofern die mit der Feder gezeichneten Umrisse bloss mit Deckfarben ausgefüllt oder colorirt, und dann die einzelnen Theile, die Züge des Gesichtes, die Gewandfalten u. s. w. meist nur linearisch in Schwarz drübergezeichnet wurden, worauf man höchstens noch einige Lichter aufsetzte. Erst vom XIV. Jahrhundert an werden helle, gebrochene Farben aufgelegt und mit der dunklern Localfarbe zarter verschmolzen. Die vielen Schwankungen in der Technik der Miniatoren seit dem V. Jahrhundert dürfen nicht zu sehr befremden, da in diesem Fache Einwirkungen und Traditionen aller Art sich mit dem unbeschränkten subjektiven Belieben kreuzten. Wurde doch bisweilen in Miniaturen selbst die Behandlungsweise der Glasmalerei mit ihren starken Bleicontouren nachgeahmt.

*) Dante, *purgatorio XI*, *Vs.* 80:

. . . . jene Kunst,
Die in Paris *alluminar* genannt wird.

9. Unter den Handschriften der kaiserl. Bibliothek zu Paris
befinden sich mehrere der wichtigsten Denkmäler dieser Gat-
tung*). Eine französische Uebersetzung der Apokalypse (um
1250) zeichnet sich durch energisch-phantastische Erfindung
und übertriebene Bewegungen aus; auch sind hier die Wider-
sacher und Verruchten in der oben erwähnten carrikirten
Weise durch krumme Nasen und weite Mäuler kenntlich ge-
10. macht. — Ein bilderreicher Psalter (gegen 1300) zeigt auf
interessante Weise das Bestreben, die alttestamentlichen Vor-
gänge zu unmittelbarer Verständlichkeit zu führen, indem
Abraham und seine Krieger als gepanzerte Ritter, Melchi-
sedek als würdiger Bischof mit Hostie und Kelch gebildet
sind; meisterlich ist besonders die Zeichnung und Charak-
11. teristik der Thiere in Noah's Arche. — Das „Leben des heil.
Dionysius" (gegen 1320) ist durch zierliche Ausführung, sinn-
vollen Ausdruck und einzelne sehr poetische Erfindungen be-
deutend, wenn z. B. Dionysius als gottbegeisterter Autor am
Pulte schreibt, während über ihm neun Engelchöre und die
Personen der Dreieinigkeit erscheinen, oder wenn ihn nach
seiner Enthauptung, da er sein Haupt in den Händen trägt,
zwei Engel geleiten. — Flüchtiger sind die Miniaturen in
einem von 1340 datirten französischen Gedichte: les voeux du
12. paon. — Ein Codex des roman de la rose, im Jahr 1365 für
den Herzog von Berry ausgeführt, zeigt in den Köpfen schon
beginnende Individualität**). Der um diese Zeit sich kund
gebenden niederländischen Einwirkung auf den gothisch-
französischen Styl werden wir am Ende dieses Abschnittes
eine besondere Betrachtung zu widmen haben.

1. §. 59. England war in manchen geistigen Beziehun-

*) Waagen a. a. O. III., S. 299 u. f.

**) Andere französische Miniaturen vom Ende des XIII. Jahrhunderts theilt D'Agincourt Taf. 70 und 71 aus vaticanischen Handschriften mit; darunter eine für Clugny verfertigte Weltgeschichte, mit Bildern von sehr strengem gothischen Styl, andere aus Reimchroniken u. s. w. Bei einer vor lauter Unbeholfenheit bisweilen wahrhaft skurrilen Einzeldarstellung lassen sich doch die edlen Grundzüge des gothischen Styles nicht verkennen.

gen allzu abhängig von Frankreich, als dass man, wie es scheint, seiner Malerei im XIII. und XIV. Jahrhundert eine vollständige einheimische Originalität zuschreiben könnte. Enger noch als andere Gegenden des Abendlandes, welche damals in Theologie, höfischer Dichtkunst und kirchlicher Architektur französische Einflüsse aufnahmen, war das Inselreich auch durch Identität der vornehmern Sprache und Literatur und durch die engsten politischen Beziehungen mit Frankreich verknüpft, und so mag wohl auch seine Malerei als eine Tochter der französischen zu betrachten sein.

Nun lässt es sich durchaus nicht bezweifeln, dass dieselbe 2.
an Wänden wie auf Tafeln von zahlreichen Händen geübt wurde, und man kennt z. B. bloss aus der Zeit König Heinrichs III. (1216—1272) wenigstens zwanzig Zahlungsbefehle an den königlichen Schatz für Gemälde verschiedener Gattungen, für Fresken in der königlichen Kapelle zu Woodstock, für Glasgemälde in der St. Johanniskapelle, für Oelgemälde im Zimmer der Königin zu Westminster, für die „Geschichten Alexanders“ im Zimmer der Königin zu Nottingham, für Miniaturen einer Handschrift, welche die Geschichte eines Kreuzzuges darstellte, u. a. m.*) Wenn man dabei die ewigen Geldverlegenheiten König Heinrichs und die gleichzeitige Macht und den Reichthum der englischen Kirche erwägt, so lässt sich annehmen, dass die genannten Werke nur den schwächsten und geringsten Theil der da-

*) Man findet diese Notizen im Texthefte zu D'Agincourt, Malerei, deutsche Ausg., S. 139. Dass es sich bei den Oelgemälden in Westminster nicht etwa um einen blossen Anstrich, sondern um Figuren handelte, beweist ausser der bedeutenden Bezahlung auch der Plural *picturae* und die Bezeichnung des betreffenden Künstlers Odo als Goldschmied; denn von einem solchen wäre sicher keine einfache Stubenmalerei verlangt worden. Die Gemälde in Nottingham stellten wohl nicht, wie Walpole glaubte, die Geschichte Alexanders von Schottland, sondern diejenige Alexanders des Grossen dar, welche auch bei den damaligen Poeten ein mehrfach behandelter Gegenstand gewesen ist. Ob der Hofmaler Heinrichs III., Willielmus Florentinus, wirklich aus Florenz war oder seinen Beinamen von einem der vielen Klöster des heil. Florentius hatte, lassen wir dahin gestellt.

maligen Kunstproduction ausmachten. In Ermangelung anderweitiger genügender Nachrichten über Fresken, Glasgemälde u. s. w. aus jener Zeit sind wir jedoch auch hier bei Erörterung des Styles auf die Miniaturen der Handschriften be-
3. schränkt. Ein „Leben der Einsiedler" (vom Ende des XIII. Jahrhunderts), in der kaiserlichen Bibliothek zu Paris zeigt freilich nur eine rohere und flüchtigere Nachahmung französischer Arbeiten; ebenso ist in den Miniaturen des XIV. Jahrhunderts zwar ein entschiedener gothischer Styl zu erkennen, aber mehr in Aeusserlichkeiten und Uebertreibungen (z. B.
4. der Körperlänge) als im geistigen Gehalt*). Von den Glasgemälden werden besonders diejenigen des Domes von York gerühmt, welche John Thornton in der zweiten Hälfte des XIV. Jahrhunderts fertigte.

1. §. 60. Jn den Niederlanden dagegen zeigen sich jetzt die Anfänge einer Kunstblüthe, welche in den folgenden Perioden diese Gegenden zum wichtigsten Kunstlande des Nordens erheben sollte. Dass flandrische Grafen den Thron von Konstantinopel einnahmen, hatte jetzt für die schon sehr entwickelte niederländische Malerei keine Bedeutung mehr; statt byzantinische Kunstübung von den unterworfenen Griechen anzunehmen, verpflanzten die Kreuzfahrer des Jahres 1204 vielmehr ihren einheimischen Kunststyl nach Griechenland und seinen Inseln, was sich wenigstens in Betreff der Architektur beweisen lässt. Schon waren um jene Zeit die Tafelmaler von Maestricht gleich jenen von Köln sprichwörtlich geworden, und man hat nicht mit Unrecht darauf aufmerksam gemacht, dass die wahrscheinliche Vater-

*) Waagen a. a. O. I, S. 140. — Mehr durch den Inhalt als durch den (ziemlich plumpen gothischen) Styl ausgezeichnet erscheinen die Miniaturen einer vaticanischen Handschrift der Tragödien des Seneca, welche um 1300 von einem englischen Dominicaner, Nicolaus Treveth, verfertigt wurden Das bei D'Agincourt (Malerei, Taf. 72) mitgetheilte Specimen giebt eine ungefähre Idee von der Anordnung damaliger Bühnen: die Mitte eines Halbkreises nimmt der gekrönte Dichter in seinem Souffleurkasten ein; links die handelnden Personen, rechts der Chor, dem Halbrund entlang die Zuschauer. Die Initialen der Handschrift bestehen zum Theil aus burlesken Figuren.

stadt der spätern Stifter der altflandrischen Schule, Maaseyck, nur wenige Stunden weiter stromabwärts liege. Allerdings hat sich ausser den Miniaturen nur sehr wenig Niederländisches aus dieser Zeit erhalten; nachdem die Städte schon im XIII. Jahrhundert eine grosse Bedeutung errungen, entwickelten sie sich in der spätern Zeit des folgenden Jahrhunderts rasch zu glänzenden Centralpunkten des nördlichen Abendlandes, wobei die ältern Kirchen und Stadthäuser sammt ihrem Schmuck den prachtvollsten Neubauten Platz machen mussten. Von da bis zu Ende des XVII. Jahrhunderts dauerte eine rastlose Kunstthätigkeit, welche wohl geeignet war, die Incunabeln der Malerei in Schatten zu stellen; das Uebrige aber that der Bildersturm von 1566 und die französische Revolution. — Ein Wandgemälde des XIII. 2.
Jahrhunderts (nach 1228?) findet sich im Refectorium des Hospitals la Biloque zu Gent, an der Oberwand über der jetzigen Decke; der segnende Christus thronend neben der anbetenden Maria, hinten drei Engel, welche einen Teppich halten, alles roh und mit starken Umrissen, aber nicht ohne Streben nach Würde und Schönheit. — Um ein Jahrhundert neuer (1322) ist die lebensgrosse, kniende Gestalt des Grafen Robert de Bethune zu St. Martin in Ypern, jetzt stark restaurirt*). — Von den gewirkten und gestickten Teppichen, 3.
welche schon frühe in dem flandrischen Arras verfertigt wurden und daher den Namen Arrazzen erhielten, ist kein erweisliches Stück erhalten, welches älter wäre als das XV. Jahrhundert; welchen Aufgaben man sich übrigens schon früher gewachsen fühlte, beweisen die Arrazzen mit der Geschichte Alexanders des Grossen, welche Herzog Philipp der Kühne von Burgund im Jahre 1397 an Sultan Bajazeth schickte**). — Niederländische Tafelbilder gothischen Styles 4.
sind wenigstens sehr selten. Die Akademie von Antwerpen besitzt in ihrer sonst so reichen Sammlung altbelgischer

*) Vgl. Passavant's Beiträge etc. Kunstblatt 1843, No. 54.

**) Ueber untergegangene Wandmalereien in Gorcum und deren Copien im Haag, vgl. Schnaase, Kstbltt. 1847, No. 8.

Werke ausser einer (kleinen) Krönung der Maria bloss eine Darstellung des Gekreuzigten mit Maria, Johannes und dem Donator auf damascirtem Goldgrunde mit der Jahrzahl 1363; eine Kreuzabnahme in der (jetzigen) Kathedrale zu Brügge, ebenfalls auf Goldgrund, zeigt Ausdruck und scharfe sprechende Züge, namentlich in der schmerzvollen Maria. Die Behandlung ist in diesen Bildern minder zart, die Umrisse derber, die Schatten etwas schwerer als in den gleichzeitigen kölnischen Gemälden; sonst zeigen sie den entwickeltern gothischen
5. Styl in all seinen Eigenthümlichkeiten. — Auch hier weisen uns die Miniaturen den sichersten Weg. Auf merkwürdige Weise offenbart sich darin eine Vorahnung der realistischen Kunst des XV. Jahrhunderts; diese Arbeiten unterscheiden sich nämlich von den französischen, mit welchen sie auf einem und demselben Boden stehen, durch ein deutliches Streben zum Individualisiren, durch grössere Naturwahrheit, bedeutendern Reichthum an launigen Erfindungen, sorgfältigere Schattenangabe und frischere mannigfaltigere Farben *). Das älteste datirte Beispiel ist eine Vulgata in der Bibliothek des Seminars zu Lüttich von 1248. Ein Psalterium der Bibliothèque des Ducs de Bourgogne zu Brüssel, um 1300 illuminirt, gehört hieher; desgleichen die nur hier und da illuminirten Federzeichnungen zu einer französischen Geschichte Alexanders des Grossen ebendaselbst und die Miniaturen des Michiel van der Borch (zu einer Bibel in flamändischen Reimen) im Westrenischen Museum im Haag (1332); wahrscheinlich auch das im Jahre 1350 von dem Miniator Nicolaus Flamel ausgemalte Livre des merveilles du monde, u. a. Werke mehr, von welchen wir keine nähere Kunde haben **). Eine neue noch bedeutendere Fortbildung des gothischen Styles in den niederländischen Miniaturen seit der zweiten Hälfte des XIV. Jahrhunderts versparen wir auf den Schluss dieses Abschnittes.

1. §. 61. In Bezug auf Deutschland endlich entsteht die Frage, ob der gothische Styl in der Malerei theilweise

*) Waagen a. a. O. III, S. 307.

**) Vgl. Rathgeber a. a. O. S. 28. und Waagen Handbuch der deutschen und niederl. Malerschule. I. 39.

auf französischer Einwirkung beruhe, wie in der Architektur. Im Ganzen spricht mehr dagegen als dafür, selbst wenn Frankreich, wie oben angedeutet, die zeitliche Priorität für sich in Anspruch nehmen dürfte. Jenen frühgothischen Sculpturen französischer Cathedralen hat Deutschland einzelne spätromanische aus dem XII. Jahrhundert oder dem Anfang des XIII. entgegenzusetzen, wie z. B. die goldne Pforte zu Freiberg, die Kanzel und den Altar der Kirche zu Wechselburg (Königreich Sachsen), die Reliefs an den Chorschranken der Michaelskirche zu Hildesheim, u. a. m., — Werke, deren Styl in seiner Freiheit und Schönheit keiner gothischen Sculpturarbeit nachsteht, wenn er auch in seinen Aeusserlichkeiten davon abweicht. Auch der gothische Styl tritt wenigstens nicht viel später auf als in der französischen Plastik, und zeigt sich schon sehr vollendet in den Sculpturen der Liebfrauenkirche in Trier (1227—1244) und der gleichzeitigen Elisabethkirche zu Marburg. Jedenfalls und ganz unläugbar hat eine einheimisch-deutsche, mit der französischen parallele Entwickelung statt gefunden, sodass der französische Einfluss, wo er überhaupt sich geltend machte, nur als sekundäres Element hinzutrat. Geistige Richtungen und Bildungszustände — die Bedingungen der Kunst — waren auf jenem Höhepunkte des Mittelalters beiden Ländern so gemeinsam, dass wenigstens für die Malerei das eine nicht nothwendig durch das andere bestimmt worden sein muss. Die Analogie des gothischen Baustyls, welcher allerdings aus Frankreich kam, entscheidet hier nicht, weil in diesem Fache die Art der Ueberlieferung ganz andern Gesetzen folgt. Wenn wir uns hier mit Schlüssen statt mit Thatsachen behelfen müssen, so liegt der Grund darin, dass die geschriebene Kunstüberlieferung in diesem grossen und überreichen XIII. Jahrhundert schweigsamer und dürftiger ist, als vielleicht in irgend einem der vorhergehenden seit der römischen Zeit.

Wandmalereien des gothischen Styles sind zwar in 2.
Deutschland noch an vielen Orten vorhanden, aber fast ohne Ausnahme in höchst fragmentarischer Gestalt, übermalt oder überweisst, oft auch von Bilderstürmern zerhackt. Die ma-

lerische Technik jener Zeit war überdiess schon an und für sich nicht so beschaffen, dass die Farben auf Jahrhunderte hinaus den Einwirkungen der Luft widerstanden hätten, wie denn z. B. nicht selten ohne weitere Unterlage auf feuchten Sandstein u. dgl. gemalt wurde. Wenn man hienach einen überraschenden Eindruck fast nirgends erwarten darf, so zeigt sich doch bei näherer Betrachtung eine Fülle von schönen Motiven und sinnvollen Zusammenstellungen. Die Praxis ist meist sehr einfach; für Formen und Umrisse begnügt man sich mit dem Nothwendigen und auch in den Farbenübergängen ist die grösste Sparsamkeit bemerklich, sodass mehrere dieser Werke flüchtig colorirten Zeichnungen ähnlich sehen. Erst gegen Ende dieser Periode zeigt sich auch hier eine reichere und zierlichere Behandlung, welche mehr derjenigen der Tafelmalerei entspricht.

3. Die meisten und wichtigsten Ueberreste dieser Gattung gehören wiederum der Umgegend von Köln an. In der Taufkapelle der dortigen St. Gereonskirche sieht man an der nördlichen Wand die grossen, halbverblichenen Gestalten der hh. Laurentius und Stephan im Diakonengewand, welche vielleicht noch vor der Mitte des XIII. Jahrhunderts ausgeführt sind. Es ist die letzte Entwickelungsstufe des romanischen Styles, aber mit einer sehr bemerkbaren Neigung zu den charakteristischen Typen des gothischen. Die Grösse der Linien, der Schwung und der schöne Wurf der Gewänder zeigen, dass das starr Ornamentistische der vorhergegangenen Epoche bereits über-
4. wunden ist. — Auch die Lunette der Hauptthür jener Kirche ist von aussen und von innen mit Malereien geschmückt (dort Christus zwischen Heiligen, hier Christus zwischen Engeln, die zum Weltgericht blasen), welche noch etwas älter sein mögen, jedoch allzusehr aufgefrischt sind, um ein sicheres Urtheil zu gestatten. Schon entschiedener zeigt sich der gothische Styl in einzelnen Figuren, welche in der Crypta derselben Kirche, ferner in St. Ursula (an der Wand über dem grossen westlichen Bogen), und in S. Severin (Erasmuskapelle) zu erkennen sind. Dieselben mögen der zweiten Hälfte des XIII. Jahrhunderts angehören, und ebenso auch eine fast

erloschene Kreuzigung am Architrav des Südportals der Pfarrkirche zu Andernach.

Ein höchst bedeutendes Werk, dessen Entstehungszeit 5.
mit Wahrscheinlichkeit um das Jahr 1300 zu setzen ist, hat bis ins verflossene Jahr bestanden und ist wenigstens in guten Copien gerettet: die Malereien der Deutschordenskapelle von Ramersdorf bei Bonn*). Den Wänden der Seitenschiffe entlang sah man statuarisch gehaltene Heiligenbilder auf blauem Grunde, unter Baldachinen, wie sie damals in sehr vielen Kirchen die Mauern unterhalb der Fenstern geschmückt haben mögen. Ungleich wichtiger waren die Malereien an den Kreuzgewölben der drei Schiffe (welche, wie in mehreren Deutschordenskirchen, dieselbe Höhe hatten) und in den drei Chornischen; sie scheinen einen bestimmten Gedankengang dargestellt zu haben, der sich aber nicht mehr mit Sicherheit errathen lässt, weil das wichtigste Gewölbe und das Altarbild (auf welches sich doch alles Uebrige bezog) fehlten und die Malereien der Hauptnische keine ganz vollständige Deutung zuliessen. Im vordersten Gewölbe des Mittelschiffes und in den nächst anstossenden Abtheilungen der Gewölbe der Seitenschiffe sah man das jüngste Gericht, eine Darstellung, welche bekanntlich im spätern Mittelalter sehr oft die Gegend zunächst dem Haupteingang der Kirchen, z. B. die Lunette des Portals, oder das grosse Fenster über demselben einzunehmen pflegte, als gewaltigste Anmahnung von Seiten der seligmachenden und verdammenden Kirche an das Volk. Christus thront als Weltrichter mit aufgehobenen Händen, das Haupt von starken Locken umwallt, umgeben von Engeln mit Marterwerkzeugen, flehentlich um Gnade angerufen von Maria und Johannes; über den Auferstehenden schweben auf feurigen Wolken Engel mit Posaunen; den

*) Vgl. einen Aufsatz von C. Schnaase: „Die Kirche zu Ramersdorf“, in G. Kinkel's Taschenbuch „Vom Rhein“, Jahrgang 1847, S. 191. Die Kapelle, gegenwärtig abgebrochen, wird auf dem Bonner Kirchhof neu aufgebaut. Die Copien von Hohe sind von der Verwaltung des königl. Museums in Berlin erworben worden.

Seligen öffnet ein Engel die Pforten des Himmels, wo abermals Christus auf dem Thron gebildet ist, in seinem Schoosse zwölf gerettete Seelen; ein anderer Engel treibt die Verdammten mit geschwungenem Schwerte nach der Hölle, wo Satan und seine Dämonen sie martern; weiterhin, indem die Darstellung schon in das folgende Gewölbe übergreift, erlegt der Erzengel Michael den Drachen. Da nun das Ganze in so viele besondere Scenen mit verschiedenen Standpunkten zerfiel, als Gewölbekappen vorhanden waren, so konnte es allerdings nicht den Eindruck machen, welchen eine zusammenhängende Composition hervorbringen würde, bietet aber im Einzelnen manches höchst Bedeutende. Die Innigkeit der Flehenden oder Anbetenden, die Würde des Weltrichters, die Kraft des siegenden Erzengels ist vortrefflich gelungen; von wahrhaft furchtbarem Aussehen aber ist der kolossale Höllenfürst mit seinen gewaltigen, feuerrothen Fledermausflügeln und seinem schrecklichen Antlitz. Hier wie in manchen ähnlichen Darstellungen des Mittelalters bestehen, beiläufig gesagt, die Seligen meist aus Handwerkern und Landleuten, die Verdammten aus vornehmen Frauen, Fürsten, Rittern und Nonnen. Das zweite Gewölbe enthielt (mit Ausnahme des schon erwähnten S. Michael) die Krönung der heil. Jungfrau, musicirende Engel und (in den Seitenschiffen) die hh. Catharina und Elisabeth. In dem darauf folgenden dritten Gewölbe waren die Gemälde (ohne Zweifel bei einer spätern Restauration) durch ein blaues Feld mit Sternen ersetzt; doch lassen die Darstellungen in den Seitenschiffen — Auferstehung und Himmelfahrt — etwa schliessen, dass Christus zur Rechten Gottes sitzend u. a. Darstellungen der himmlischen Herrlichkeit einst diese Stelle eingenommen. Bei der Auferstehung sitzt Christus segnend, in der Linken das Kreuzpanier, auf dem Grabe, neben ihm Engel und heilige Frauen; bei der Himmelfahrt umgeben den Oelberg die Apostel und Maria in schwebender Haltung. In den beiden anstossenden Nebenchornischen waren (von neuerer Hand, doch wohl auf Grundlage des Aeltern) unterhalb einiger statuarischen Heiligenbilder die Darstellungen der Passion, links die Kreuzigung

und die Schmerzensmutter mit dem Leichnam ihres Sohnes, rechts Kreuzabnahme und Grablegung angebracht. Von den sehr zerstörten Wandbildern der Hauptnische und ihres Vorraumes waren noch die Visitation und die Geburt Christi zu erkennen, welchen wahrscheinlich die Verkündigung und die Anbetung der Könige gegenüberstanden. Endlich ent- 6.
hielt die Halbkuppel der Hauptnische eine Darstellung Gottes des Weltschöpfers; ein Gegenstand, welcher der abendländischen Kunst nie fremd gewesen war. Ein ähnliches, oben erwähntes, Gemälde in der Chornische der Abtei Fulda, vom Ende des X. Jahrhunderts, war mit einer Inschrift umgeben, welche die Hauptfigur gradezu als „den alten Urgrund der Zeiten, als „Quelle aller Dinge“ bezeichnete*). Ebenso mochte auch im vorliegenden Falle dieser Gegenstand als der höchste und feierlichste von allen für den heiligsten Raum des Gebäudes aufbehalten sein, und wir hätten dann einen gesteigerten Gedankengang, welcher mit dem letzten Geschick der Menschheit begönne, dann zur Fürbitterin Maria, von dieser zur irdischen Geschichte des Erlösers und endlich zu der Fülle der Gottheit überginge; die Heiligengestalten an den Wänden würden dann als Sinnbilder der sichtbaren Kirche das Ganze abschliessen. Jedenfalls war die Darstellung in der Halbkuppel, soviel die Zerstörung davon übrig gelassen, von höchst eigenthümlicher Art. Ueber die Bedeutung der aufrecht stehenden, bekleideten, männlichen Hauptfigur konnte kein Zweifel walten, während die umgebenden Figuren, ein weisser Bär, eine Schlange, ein Stier und eine vierte unkenntliche, eine bedeutende Schwierigkeit erregen. Wahrscheinlich sollten sie die Elemente versinnlichen, der Bär das Wasser, die Schlange (als Salamander) das Feuer, der Stier die Erde, und das vierte Thier (etwa ein Vogel) die Luft**). Auf diese Weise wäre zugleich die erste Schöpfung

*) *Clausula, fons rerum, dominans antiqua dierum, etc.* S. Fiorillo a. a. O. I, S. 52.

**) Vgl. Schnaase a. a. O. S. 210. In dem Gemälde zu Fulda nahmen die vier Zeichen der Evangelisten diese Stelle ein.

in Parallele gesetzt mit der zweiten, nämlich der Erlösung; doch überwog ohne Zweifel die Absicht, den Herrn aller Dinge am letzten Abschluss der ganzen Bilderreihe in gross-
7. artiger Weise vorzuführen. — Die Behandlung ist durchweg leicht und beinahe skizzenhaft, die Auffassung der Menschengestalt ziemlich conventionell und auf das Lange und Magere gerichtet; von genauerer Durchbildung ist überhaupt keine Rede. Dagegen zeugt, wie in so manchen Arbeiten dieser Periode, das feine Oval der Köpfe, der Ausdruck in den Geberden, und ganz besonders die Gesammtumrisse der Körper von lebendigem Sinn für Schönheit und Anmuth. Die schwebende Haltung mancher Gestalten, die Innigkeit der Flehenden und Anbetenden, der freie Schwung in den Gewändern, ja die leichte, hingeworfene Ausführung selbst verliehen diesen Malereien einen Reiz, welcher den Werken einer entwickeltern Zeit nicht selten abgeht.

1. §. 62. Einen ähnlichen, vielleicht in gewissen Einzelheiten mehr durchgebildeten Styl zeigt die sehr umfassende malerische Dekoration im Chor des Domes zu Köln, welche meist um die Zeit der Einweihung desselben (1322) entstanden sein mag. Fast alle Flächen, die sich im Innern des Gebäudes zu bildlichem Schmuck eigneten, sind auch dazu benützt worden, und wenn irgend ein Gebäude einen Beweis giebt, wie viel Farbe und Formen auch das spätere Mittelalter in seinen Kirchen nicht bloss vertrug, sondern verlangte, so ist es dieses, obschon das Meiste von diesen Malereien nur noch in schwachen Ueberresten vorhanden und desshalb Vieles in den letzten Jahren neu gemalt ist. Allein mit Ausnahme der Glasgemälde (wovon unten), welche überhaupt nur im Einklang mit dem Gebäude selbst ihre Pracht in vollstem Masse entwickeln konnten, hat sich die Architektur gegen die Malerei fast als eine harte Herrin bewiesen. Weit entfernt, ihr eine bedeutendere Wandfläche etwa absichtlich zu schaffen, hat sie selbst die wenigen Flächen, welche dem architektonischen Princip unbeschadet hätten glatt bleiben können, streng durch Stabwerk gegliedert. Die Malerei fügte sich und erkannte ihre Aufgabe darin, zur Harmonie des

Ganzen beizutragen, nicht sich dem Ganzen zum Trotz geltend zu machen.

Nur ein grosser Flachraum bot sich dar: die einstweilige 2.
Nothmauer, welche das vollendete Chor von dem im Bau begriffenen Schiffe trennte. Es bezeichnet den produktiven Sinn jener grossen Zeit, dass man selbst diesen zu baldigem Abbruch bestimmten Platz mit Wandgemälden versah, wenn man auch hiezu nicht gerade die bedeutendste künstlerische Kraft verwandt haben wird. Die Gemälde stellen einen grossen thronenden Heiland von würdiger Auffassung und die noch bedeutend kolossalern Gestalten des Petrus und Paulus dar. Die Ausführung war vor der Renovation sehr einfach, beinahe roh. — Dasselbe gilt von einem grossen Medaillon mit dem Brustbilde Christi, hoch an der Gewölbemuschel des Chores, welcher als rohe Dekorationsarbeit gemalt und schon restaurirt auf unsere Zeit gekommen zu sein schien. — Anders 3.
aber verhielt es sich mit den kolossalen Engelsgestalten, welche die grossen Bogenfüllungen unter der Fenstergalerie des Chores einnahmen. Singend, musizirend, Weihrauchfässer schwingend, schienen sie gleichsam das im Sakrament des Altars beschlossene Mysterium zu verherrlichen. In den allerdings nur geringen Spuren, welche man bei Wegnahme der Tünche vorfand, konnte man bei grosser Einfachheit der Praxis doch eine grossartig gothische Anlage, nicht minder auch die geschickte Ausfüllung des Raumes und das glückliche Verhältniss zu der architektonischen Gesammtwirkung bewundern, ein Vorzug, welchen die neuerlich von E. Steinle darüber gemalten Engelsfiguren bei aller Schönheit in Formen und Intentionen doch nicht völlig wieder erreicht haben. —
Endlich sind auch die Brüstungswände des Chores von innen 4.
und von aussen mit Malereien bedeckt, welche zwischen das reliefartig vorspringende Stabwerk hineingemalt und gegenwärtig als das bedeutendste erhaltene Werk dieser Art in Deutschland zu betrachten sind. Diejenigen der Innenseite, über den Chorstühlen, waren Jahrhunderte hindurch bedeckt und geschützt durch gewirkte Tapeten und ihre lichten Temperafarben fanden sich desshalb bei der Restauration des

Domes in überraschender Frische vor, haben aber seitdem durch den Zutritt der Luft gelitten. Die Gemälde bilden — unter Baldachinen, auf Teppichgründen — ansehnliche Cyclen bildlicher Darstellungen aus der Geschichte der Maria, der heil. drei Könige, des Papstes Silvester, u. a. m. nebst Reihen kleinerer Figuren, alles in einem schon bedeutend entwickeltern gothischen Styl; die Geberde ist theilweise zu freier Naivetät durchgedrungen; in den noch typisch gebildeten Köpfen verräth sich schon ein glückliches Streben nach Charakteristik und selbst nach momentanem Ausdruck. Die zum Theil grossartig geordneten Compositionen, welche den gleichzeitigen des Giotto nicht sehr ferne stehen, füllen wiederum die schwierigen gegebenen Räume geschickt aus, wenn
5. auch mehrfach in bedeutender Figurenfülle. Aehnlichen Styl zeigen die höchst verdorbenen Malereien der Aussenseite gegen den Chorumgang, welche in gleicher Höhe selbst um die aus Säulenbündeln bestehenden Chorpfeiler, zwischen denen die Brüstungswände angebracht sind, umhergeführt waren. Einzelne Farbenspuren finden sich überdiess an den Wänden mehrerer Kapellen des Chorumganges.

1. §. 63. Wenn man nun füglich annehmen darf, dass die meisten grössern Dome jener Zeit ein ähnliches System von Malereien besassen, so könnte es befremden, dass so wenig davon übrig geblieben ist, indem sich bis jetzt in keiner andern Kathedrale auch nur annäherungsweise eine entsprechende malerische Verzierung nachweisen lässt. Allein abgesehen von der ganz speciellen Feindschaft späterer Zeiten gegen die alten Wandbilder giebt schon die Technik z. B. der letztgenannten Malereien im Kölner Dom einen beinahe genügenden Aufschluss, indem die Farbe höchst unhaltbar ohne weitere Grundirung auf den blossen Stein aufgetragen war. Nun wurde aber bei wichtigern Kirchen der gothischen Zeit so viel als möglich mit Quadern gebaut und das blosse Mauerwerk, auf welchem die Farben viel besser hafteten, geflissentlich vermieden, sodass die meisten Malereien unhaltbar und vergänglich ausfielen. In mehr als einem Falle musste noch in den letzten Zeiten des Mittelalters durch Uebermalungen

nachgeholfen werden, welche bisweilen den Styl ihrer Zeit an die Stelle des ursprünglichen setzten. — Dagegen sind in 2.
den mehr aus Mauerwerk bestehenden Kirchen zweiten Ranges eine grosse Menge einzelner Ueberreste erhalten, namentlich an den in die Mauern hineintretenden Grabnischen, an Wänden und Gewölben kleinerer Kapellen u. s. w.; Fragmente, welche zum Theil in ihrer Vereinzelung allerdings ziemlich bedeutungslos sind, und bis jetzt fast sämmtlich der genauern Untersuchung entbehren. Vielleicht würde sich bei näherer Nachforschung keine einzige Kirche gänzlich von Wandmalereien entblösst finden, allein nicht minder wahrscheinlich ist, dass die durchgängige Bemalung, wie sie früher Sitte gewesen, zugleich mit dem romanischen Styl zu Ende gegangen war. Die Kirchen selbst der niedern Orden und der geringern Pfarreien waren jetzt im Durchschnitt so grossräumig, dass man sich mit der Dekoration einzelner, oft ganz nach Willkür gewählter Stellen begnügen musste, zumal da die Glasgemälde des Chores öfter alle überschüssigen Mittel in Anspruch nehmen mochten. Grosse geschichtliche Darstellungen in einzelnen Kreuzgängen der Stifte und Klöster gewähren, wie wir sehen werden, der Kunstgeschichte einen nicht unwichtigen Ersatz.

§. 64. Einige Ueberreste aus andern Gegenden Deutsch- 1.
lands, welche theilweise zu den bedeutendern ihrer Gattung gehören, mögen hier in Ermangelung anderweitiger Nachrichten in Kürze aufgezählt werden. — In der Crypta des Münsters zu Basel hat sich u. a. Darstellungen an einer Wand eine Geisselung Christi und an dem vordersten Gewölbe eine Anbetung der Könige, eine Flucht nach Aegypten u. a. m. erhalten, wahrscheinlich erst um 1360 gemalt, aber in einem sehr strengen und primitiven gothischen Style und mit Beschränkung auf zwei Farben: meergrün und goldgelb. — Am Nordportal des Freiburger Münsters sieht man in der Lunette eine Mutter Gottes zwischen Heiligen, welche wohl noch dem XIII. Jahrhundert angehört. Leider sind die Malereien der Vorhalle dieses Gebäudes, welche mit der bekannten Reihe von zierlichen gothischen Statuen ein

symbolisches Ganzes gebildet haben mögen, gänzlich verblichen. — In der Waldkapelle zu Kentheim an der Nagold im Schwarzwald*) lassen sich an den Wänden und am Gewölbe des Chores uralte, wahrscheinlich noch dem XIII. Jahrhundert angehörende Fresken auf blauem Grunde erkennen: über dem Chorbogen eine Verkündigung, am Gewölbe ein thronender Christus und die Zeichen der Evangelisten in fünf Medaillons, an der Hinterwand wiederum Christus, mit erhobener Rechten, neben ihm in Anbetung knieend rechts Moses mit den Gesetztafeln, links Johannes der Täufer das Agnus Dei darreichend; eine erhabene Allegorie des alten und des neuen Testamentes. Die Gestalten sind zwar übermässig schlank, die Köpfe sehr gross gebildet, und Manches ist unförmlich und steif ausgefallen, allein die Auffassung im Ganzen ist nicht ohne Würde und Grösse, besonders in der mächtigen Gestalt des auf dem Regenbogen thronenden Erlösers in weissem Gewande und rothem Mantel; als künftiger Weltrichter erhebt er in strengem Ernste die Rechte segnend, die Linke abwehrend; aus seinem Munde geht ein doppeltes Schwert. — Die kleine einschiffige Kirche des heil. Vitus in Mühlhausen am Neckar (unterhalb Canstatt), begonnen im Jahre 1380, ist als eines der spätesten Beispiele einer durchgängigen innern Bemalung wichtig, was vielleicht damit zusammenhängt, dass sie die Privatstiftung eines andächtigen Edelmannes war, des Reinhart von Mühlhausen, auf welchen wir noch zurückkommen werden. Die Wände des (ungewölbten) Schiffes enthalten in einer dreifachen Reihe viereckiger Felder oben alttestamentliche, in der Mitte neutestamentliche, unten (fast gänzlich zerstörte) legendarische Scenen; der Chorbogen gegen das Schiff zwei betende Figuren und 12 Heilige, gegen den Chor einen Christus als Weltrichter von Engeln und Heiligen umgeben, weiter unten die Himmelfahrt der Frommen und die Verstossung der Verdammten;

(Marginal numbers: 2. beside "blichen. — In der Waldkapelle"; 3. beside "Schwert. — Die kleine")

*) Ueber diese und die folgenden schwäbischen Malereien s. Grüneisen: Uebersichtliche Beschreibung älterer Werke der Malerei in Schwaben, Kunstblatt 1840, No. 96 u. f.

das Chor endlich am Gewölbe Christus die Maria krönend, in einem Kreise von acht Engeln mit den Marterwerkzeugen, weiterhin in den Zwickeln des Chorschlusses die vier Kirchenlehrer und die Zeichen der Evangelisten, an den Wänden etwas willkürlich vertheilt Scenen aus der Jugendgeschichte Christi, eine grosse Madonna, welche die Gläubigen unter ihrem Mantel schirmt, einzelne Porträtgestalten und vierzehn Begebenheiten aus der Legende des heil. Vitus. Das Meiste ist mit kräftigem Pinsel rasch und ohne Sorgfalt gemalt, die Figuren sind mager und steif, doch nicht ohne Bewegung. Sehr schön sind dagegen einzelne Köpfe der Legendenscenen im Schiffe und die schwebende Bewegung der Engel am Chorgewölbe. Die Hauptstelle nimmt, wie man sieht, die Geschichte des Lokalheiligen ein, welcher auch der Hochaltar wesentlich gewidmet gewesen ist. —
Ein kolossales und grandioses Madonnenbild in der Katha- 4.
rinenkirche zu Oppenheim (wahrscheinlich um die Mitte des XIV. Jahrhunderts gemalt), ist bereits halb erloschen*). —
In der Schlosskapelle zu Forchheim unweit Bamberg**) 5.
sieht man an verschiedenen Stellen der Wände eine Verkündigung, zwei Propheten, eine Anbetung der Könige und ein jüngstes Gericht sammt den 12 Aposteln, Alles von grösster Einfachheit der Anordnung und des Einzelnen, auf teppichartigem Grunde, in lichten Farben. Die Ausführung ist sehr roh, so dass z. B. die Angabe der Gelenke gänzlich und die Schattengebung beinahe gänzlich fehlt; die Absichten des Malers sind jedoch deutlich ausgedrückt, nur dass die Köpfe allen Ausdruckes entbehren. Die Entstehungszeit mag nicht später als gegen die Mitte des XIII. Jahrhunderts anzunehmen sein, so dass diese Arbeiten dem frühesten go-

*) Ueber neuentdeckte Wandmalereien (angebl. v. 1300) in der Hauptkirche zu Reutlingen, vgl. Kstbl. 1846, S. 200.

**) Waagen, Kunstwerke und Künstler in Deutschland, I, 146 u. f. Diese Wandbilder sind durch eine geschickte Restauration gerettet. — Von den Wandmalereien (Heiligenfiguren u. dgl.) im Rittersaale des Schlosses Lechenich unweit Köln, welche aus dem XIV. Jahrhundert stammen, haben wir keine nähere Kunde.

6. thischen Typus entsprechen dürften. — Für die durchgängige Bemalung der Gewölbe, welche im XIV. Jahrhundert bei grössern gothischen Kirchen schon eine Seltenheit sein mochte*), giebt die Marienkirche zu Colberg in Pommern**) ein Beispiel von auffallendem Reichthum. Erhalten (und in verhältnissmässig sehr gutem Zustande) sind hier die Fresken am Gewölbe des Mittelschiffs, welche in 32 grössern Feldern die in der üblichen Parallele zusammengestellten Geschichten des alten und des neuen Testamentes, und in 40 kleinern Dreiecken theils singende und musicirende Engel, theils andere Figuren enthalten. Diese letztern scheinen ohne kirchlichen Bezug, mehr als allgemeine Belebung der architektonischen Gewölbeform, als dekorative Versinnlichung der tragenden Kräfte derselben gemalt zu sein; eine für jene befangene Zeit sehr ausserordentliche Befreiung von dem religiösen Gedanken zu Gunsten eines rein künstlerischen. Auch sind diese Nebenfiguren das Freiste und Lebendigste an dem ganzen Werke, während die übrigen Gemälde, besonders die der grössern Felder, die hergebrachten Typen des XIV. Jahrhunderts nur in trockner, mittelmässiger Weise, ohne Lebensgefühl und individuell poetische Auffassung wiederholen. Die Behandlung besteht, wie damals überall, in einfach colorirter
7. Linearzeichnung. — Aehnlichen Styl zeigen die Reste von Malereien am Chorbogen der Marienkirche zu Treptow
8. an der Rega. — In der Katharinenkirche zu Lübeck befindet sich ein Wandgemälde aus der ersten Hälfte des XIV. Jahrhunderts, drei Bischöfe vorstellend von wenigstens
9. handwerklicher Tüchtigkeit. — In eine sehr frühe Zeit des gothischen Styles, vielleicht noch in den Anfang des XIII. Jahrhunderts, gehörten die acht Fürstenbilder an den Pfeilern der Klosterkirche zu Memleben an der Unstrut, welche jetzt so viel als gänzlich verschwunden sind***). Es waren

*) Die Kirche von Ramersdorf ist romanisch, nur die Fresken gehören der gothischen Zeit an.

**) S. Kugler, Pommersche Kunstgeschichte, S. 182 u. f.

***) In nicht ganz genügenden Abbildungen erhalten bei L. Puttrich: Denkmale der Baukunst des Mittelalters in der königl. preuss.

grossartig entwickelte Gestalten von ziemlich reiner und bestimmter Linienführung, mit idealen Gesichtszügen. Wahrscheinlich stellten sie Mitglieder des sächsischen Königshauses dar, welches die Kirche ursprünglich gegründet und dotirt hatte. — Hier wie bei den mittelalterlichen Wandgemälden überhaupt kann uns jeder Tag neue Entdeckungen bringen, indem fast bei jeder Kirchenrestauration grössere oder geringere Ueberreste an den Tag treten. Da dieselben meist bald nach Ablösung der Tünche zu verbleichen, ja bisweilen sich völlig zu verflüchtigen pflegen, so wäre sehr zu wünschen, dass möglichst bald nach der Entdeckung genügende Copien aufgenommen würden, wie diess z. B. in Ramersdorf auf die anerkennenswertheste Weise durch Vermittelung der Behörden von Bonn geschehen ist.

Zu bedeutsamem Zeugniss, wie weit im Mittelalter der Geschmack an malerischer Ausschmückung des Gotteshauses verbreitet gewesen, sind neuerdings auch in Schweden, in den Kirchen zu Bjeresjö, Amenehårads-Råda, Risinge, Floda, Kumbla u. a. umfassende und zum Theil verhältnissmässig wohlerhaltene Wandmalereien (aus dem XII. und XIII. Jahrhundert) entdeckt und bekannt gemacht worden*). Während der Kreis der üblichen biblischen Vorstellungen von den sieben Schöpfungstagen bis zum jüngsten Gericht in grosser Vollständigkeit vorhanden, an allegorischen Gestalten (wie die Reihe der Cardinaltugenden und Laster) kein Mangel ist, finden sich auch ganz originelle, selbst speciell skandinavische Motive vor, die auf eine einheimische Hand und Erfindung schliessen lassen. Besonders zeichnen sich in dieser Hinsicht die Kirchen von Floda und Risinge aus. In ersterer ist nicht nur die Legende St. Olav's in historischer Folge (zum Theil mit sehr lebendigen, ja genrehaften Details, z. B. eines

Provinz Sachsen, 3. u. 4. Lieferung. Leipzig 1837. Vgl. Kugler's Museum, Jahrg. 1834, No. 21.

*) Durch Mandelgreen: *Monumens Scandinaves au moyen-âge* fol. Paris 1862. Das Unternehmen ist noch von Kugler selbst im Allgemeinen besprochen im D. Kstbltt. 1850, S. 231.

seekranken Begleiters des königlichen Märtyrers) dargestellt, sondern neben Einzelfiguren Davids und Goliaths erscheinen auch die Helden der deutsch-nordischen Sagen, Dietrich von Bern (Diderik van Baran) und Wittich (Wideke) Wieland's Sohn; Holger Danske im Kampf mit dem nackten und bärtigen (Riesen?) Burman. In der Kirche von Risinge aber hat sogar eine schwedische Bauernsage, wie der Teufel sich durch Noahs Frau in die Arche geschmuggelt, eine Stelle zwischen den alttestamentlichen Historien gefunden. Das reiche und mannigfaltige Ornament, überwiegend romanischen Charakters, zeigt häufig einen sehr glücklichen Farbensinn.

1. §. 65. Der Wandmalerei steht in dem monumentalen Stylprincip am nächsten die in dieser Periode zur gewaltigsten Ausdehnung gediehene Glasmalerei. Was oben von den französischen Glasgemälden dieser Epoche gesagt wurde, gilt auch hier; im Ganzen überwiegen die kleinen geschichtlichen Darstellungen, welche bald als Medaillons auf einem Teppich, bald in andern decorativen Einfassungen in einer ausserordentlichen Menge vorhanden sind; doch besitzen die meisten ansehnlichern Kirchen wenigstens in einzelnen Fenstern auch grössere, statuarisch gehaltene heilige Gestalten unter hoch aufstrebenden Baldachinen. In jenen kleinen Darstellungen pflegte die Kunst die Gränzen ihrer noch nicht sehr ausgebildeten Technik weit zu überschreiten, indem das mühsame Mosaik den vielen kleinen Details lange nicht genugsam folgen konnte, doch sind wie in den französischen, so auch in deutschen Kirchenfenstern manche vortreffliche Compositionen dieser Art zu finden, welche sich bisweilen in mehrern Kirchen wiederholen. Der Beschauer ermüdet zwar leicht über der ausserordentlichen Menge und Undeutlichkeit der allerdings nur mangelhaft bezeichneten Scenen und Figuren, allein diese waren eben — wie so Manches in der antiken und mittelalterlichen Kunst — auf das scharfe und frische Auge eines auch physisch noch jugendlichen Volkes berechnet, welchem sie überdiess als Gegenstand frommer Andacht galten. — Deutlicher repräsentiren die grossen Figuren den Styl der Zeit, und an diese werden wir uns vor-

zugsweise zu halten haben. Leider ist unglaublich Vieles von dieser Gattung untergegangen und das noch Vorhandene vielfach mit weissem Glase ausgeflickt worden. Was sich erhalten hat, wurde in den meisten Fällen bloss aus Scheu vor den Kosten neuer Fenster geschont.

Auf der Schwelle des gothischen Styles stehen die gegen 2.
Mitte des XIII. Jahrhunderts entstandenen Fenster in Chor und Querschiff von S. Cunibert zu Köln*), theils biblische und legendarische Begebenheiten, teppichartig von buntem Arabeskenwerk umschlossen, theils einzelne Heilige enthaltend. In Ornamenten und Figuren ist noch die romanische Grundlage unverkennbar, aber der leichte und mannigfach bewegte Schwung in den einzelnen Formen gestaltet sich hie und da bereits zu wirklich gothischen Motiven. — Einen 3.
noch entschiedenern Uebergang zu den Eigenthümlichkeiten des gothischen Styles lassen die saubern Glasmalereien in dem mittlern Chorfenster der Kirche zu Heimersheim an der Ahr erkennen, welche auf der einen Seite biblische Scenen, auf der andern zwei kleinere und über diesen zwei grössere Heiligenfiguren enthalten**). — Die sehr entstellten Fenstermale- 4.
reien im Chor der Elisabethkirche zu Marburg (Mitte des XIII. Jahrhunderts) sind in Betreff des Figürlichen von geringem Belang, im Ornamentistischen dagegen reich und merkwürdig, wie sich denn z. B. ein umständlich behandelter Mäander auf blauem Grunde vorfindet. (Auch die Kirche des nur wenige Meilen entfernten Grünberg zeichnet sich durch herrliche decorative Glasgemälde aus***); ähnliches in den ältern Fenstern der Kirche von Altenberg bei Köln.) — Einen strengen und grossartigen Styl zeigen die in der zwei- 5.
ten Hälfte des XIII. Jahrhunderts verfertigten Glasgemälde

*) Abbildung eines Fensters bei S. Boisserée: Denkmale der deutschen Baukunst am Niederrhein etc.

**) Abbildung des Fensters bei F. H. Müller, Beiträge zur teutschen Kunst- und Geschichtskunde durch Kunstdenkmale, I., No. IX. Ein Werk, welches auch sonst gute colorirte Abbildungen von Glasgemälden enthält.

***) Proben bei Moller, Denkm. d. deutschen Baukunst, Taf. 30.

der Kirche zu Wimpfen im Thal, welche sich jetzt im Museum
6. zu Darmstadt befinden. — Antiquarisch überaus wichtig sind die Fenster des nördlichen Seitenschiffes im Strassburger Münster, welche eine Reihe deutscher Könige von Pipin bis auf die Hohenstaufen in überlebensgrossen Figuren und als sinnvollen Abschluss die dem Christuskinde huldigenden Könige des Morgenlandes enthalten. Die deutschen Könige, sämmtlich in ruhiger, sogar starrer Haltung, sind durch Inschriften in den Nimben, welche ihre Häupter umgeben, namentlich bezeichnet und wenigstens theilweise gewiss nicht ohne alle Bildnissähnlichkeit. Ihre Trachten zeigen das offenbare Streben nach Genauigkeit, sodass z. B. für die Säume die mühseligste Mosaikarbeit aufgewandt wurde. Der Styl ist zwar gothisch, aber von grösster, architektonischer Strenge, die Gewänder ängstlich und schwunglos, die Stellungen ohne Leben. Wahrscheinlich stammen diese Arbeiten wie das Gebäude selbst aus den letzten Zeiten des XIII. Jahrhunderts. Die übrigen Glasgemälde dieser Kirche sind meist ohne höhern Werth und willkürlich in Zeichnung und Farbe. Im Querschiff bemerkt man in einem der obern Fenster einen ungeheuern St. Christoph in teppichartigem Gewande, der vielleicht noch älter ist als die Königsbilder. Einzelne gute Gestalten des entwickeltern gothischen Styles enthalten die Seitenkapellen der Nebenschiffe zunächst dem Querbau*); ähnliche finden sich auch in der Thomaskirche
7. derselben Stadt. — Die Fenster des Chores im Dom zu Köln, welche, wie die dortigen Wandgemälde, um die Zeit der Einweihung (1322) gefertigt sein mögen, machen bekanntlich durch die höchste Pracht, die intensivste Gluth der Farben einen durchaus überwältigenden Eindruck, und befriedigen als Füllung der grossen, majestätisch aufstrebenden Baumassen das architektonisch-decorative Gefühl vollkommen.

*) Diese, hauptsächlich die der 1331 begonnenen Katharinenkapelle, dürften das Werk jenes Johann von Kirchheim sein, welcher in einer Urk. von 1348 als *pictor vitrorum in ecclesia argentinensi* genannt wird. Vgl. H. Schreiber, das Münster zu Strasburg, 2. Aufl. Textheft, S. 69. Diejenigen im Schiffe scheinen eher älter.

Diesem ist jedoch die selbstständige künstlerische Bedeutung des einzelnen Glasgemäldes wesentlich untergeordnet. Die Könige von Israel, welche die obern Fenster in langer Reihe einnehmen, zeigen im Styl eine Strenge und Einfachheit, ja einen Mangel an Ausbildung, welcher für den Anfang des XIV. Jahrhunderts beinahe befremdlich erscheinen darf. Es ist die einfachste musivische Zusammensetzung, auf welche nur wenige Details, wie z. B. die Bezeichnung der Gesichtstheile, einzelne Gewandmotive, u. dgl. innen mit schwarzer Farbe aufgemalt sind. Schon etwas weniger schematische Strenge und mehr Anmuth und Feinheit zeigt sich in der Anbetung der Könige, welche das Mittelfenster einnimmt. Uebrigens offenbart sich auch in dem decorativen Theile dieser Fenster eine gewisse Beschränkung und Mässigung: die Baldachine über den Gestalten sind nämlich nur sehr niedrig und wenig entwickelt, sodass für die ganze obere Hälfte bloss das bunte Teppichmuster in seiner kaleidoscopischen Pracht herrschend bleibt, während bekanntlich in den spätern Werken des XIV. Jahrhunderts der Baldachin zu einem hohen, durchsichtigen Thurmbau wird, der sich weiss oder gelb von dem dunkelblauen, purpurnen etc. Teppichgrunde abhebt. Ausserdem ist auch in den Kapellen des Chorumganges noch ein grosser Theil der alten Glasmalereien vorhanden, besonders vollständig diejenigen in der Kapelle der h. drei Könige. Styl und Behandlung sind hier den vorgenannten völlig entsprechend. — Die ältern Glasgemälde im 8.
Schiff des Münsters zu Freiburg im Breisgau, welche hauptsächlich aus der ersten Hälfte des XIV. Jahrhunderts stammen und meist heilige Scenen (doch auch einiges Weltliche, wie z. B. Abbildungen aus dem Bergbau) in kleinerm Massstab darstellen, tragen noch durchgängig die Wappen der städtischen Zünfte, welche sie gestiftet. Einige grössere Heiligenfiguren zeigen eine schlichte Durchführung im Sinne der Miniaturen, wobei Farben und Linien wenigstens in ornamentistischem Sinne vortrefflich wirken. Umrisse und Details sind, wie fortan durchgängig, von innen aufgetragen

9. und eingebrannt*). — Die alten Glasgemälde des Domes von Regensburg, ebenfalls aus dem XIV. Jahrhundert, sind ohne stylistische Bedeutung. Dagegen gehören zu den vorzüglichern diejenigen der Katharinenkirche zu Oppenheim, um die Mitte desselben Jahrhunderts. — Uebrigens besitzt fast jede Kirche aus jener Zeit wenigstens einige Ueberbleibsel des ehemaligen Fensterschmuckes, indem sich auch beim entschiedensten Willen nicht Alles vertilgen liess. Wo das Vermögen der Städte und der Stifte irgend hinreichte, da hatte man in den Kirchen die Chorfenster durchaus und von den Fenstern der Schiffe so viele als möglich mit Gemälden versehen. Die im Obigen namentlich angeführten Werke sind aus einer so grossen Masse diejenigen, über deren Styl wir zufällig nähere Auskunft geben konnten.

1. §. 66. Sehr bezeichnend für die gothische Periode ist das Aufkommen der selbständigen Tafelmalerei, welche in der vorhergehenden Zeit mehr nur gelegentlich, als Zugabe und Einschluss anderer Kunstwerke Anwendung gefunden hatte. Die goldenen und silbernen Relieftafeln der Altäre wurden im XIII. Jahrhundert ziemlich selten und kamen im XIV. fast ausser Gebrauch**); an ihre Stelle traten entweder geradezu gemalte Tafeln, oder (auf wichtigern Altären) vergoldete Statuen von Holz oder Stein, in einer grossen Einrahmung und mit Flügelthüren, welche bisweilen eine ganze Welt von Gemälden enthalten. Für die Privatandacht wurden sogar gemalte Tafeln jetzt fast durchgängige Regel. Man sieht leicht, welche höchst wichtige Veränderung diess in der ganzen Kunst hervorbringen musste. Die Tafelmalerei, welche auf eine nahe und genaue Betrachtung rechnen konnte,

*) Vgl. H. Schreiber, das Münster zu Freiburg, 2. Aufl., Texthefte I., S. 42, und II, S. 10.

**) Wahrscheinlich weil Donatoren und Kirchenverwaltungen jetzt eine möglichst prachtvolle Anwendung der gothischen Architektur dem Schenken und Aufsammeln schwer zu bewahrender Metallschätze vorzogen. Ueberhaupt liegt in dem Emporkommen des gothischen Baustyles die (wenn auch oft verborgene) Quelle oder Veranlassung wichtiger Modificationen in den übrigen Künsten.

war zu einer ungleich genauern Durchbildung des Einzelnen genöthigt als die Wand- und Glasmalerei; sie musste sich nun bis zu einem gewissen Grade auf den Organismus des menschlichen Körpers, uf Schatten- und Lichtwirkung, auf eine modellirende Bezeichnung der Formen, endlich auf eine gewisse Durchführung in Physiognomie und Ausdruck einlassen, und als sie es so weit gebracht, wirkte diess auf jene beiden andern Gattungen um so unvermeidlicher zurück, da Tafelmaler, Wandmaler und Glasmaler in sehr vielen Fällen dieselbe Person sein mochten. Jedenfalls aber besass man schon im XIV. Jahrhundert an der Tafelmalerei eine Norm und Regel Dessen, was in der malerischen Ausführung überhaupt geleistet werden konnte, und jetzt durften auch die andern Gattungen nicht mehr bei der colorirten Linearzeichnung stehen bleiben.

Weit wichtiger als diese äussern Ursachen und Verhält- 2.
nisse muss allerdings eine mit denselben parallel gehende Entwickelung im Leben der Nationen gewesen sein, deren vollständigere Wirkung wir in dem nächsten Abschnitt zu betrachten haben werden. Hier genügt es vor der Hand, sie neben jenen Veränderungen in den Aufgaben der Malerei als zweites und bedeutenderes Element genannt zu haben.

Für die Tafelmalerei waren frühe schon die Gegenden 3.
des Niederrheins berühmt. Eine mehrfach angeführte Stelle aus dem zu Anfang des XIII. Jahrhunderts abgefassten Parcival des Wolfram von Eschenbach führt Köln und Maestricht sprichwörtlich als Hauptorte für diese Kunstübung an:

Es hätte kein Maler zu Köln oder Maestricht
— So giebt die Aventiure Bericht —
Eine Kriegergestalt gemalt so schön
Als der Knapp zu Ross war anzusehn*).

*) Uebersetzung von San Marte, S. 121. Im Original steht hier für Maler: Schiltere, also Schildermaler, Tafelmaler, im Gegensatz zum Wandmaler und Büchermaler. Auf die Arbeit des letzteren bezieht sich die bekannte schöne Stelle im Nibelungenliede (Uebersetzung von Simrock, S. 54):

Und in der That besitzt Köln noch heute eine nicht unbedeutende Anzahl von frühgothischen Bildern, welche zwar nicht so alt sind als die Worte des Dichters, aber doch theilweise bis in den Anfang des XIV. Jahrhunderts hinaufreichen mö-
4. gen*). Zunächst kommen hier einige zusammengehörige Gemälde auf Goldgrund in Betracht: Johannes, Paulus, die Verkündigung und die Darstellung im Tempel, welche den oben erwähnten Wandmalereien im Chor noch sehr nahe stehen. Im Ganzen herrscht auch hier die Umrisszeichnung vor, doch zeigt sich in den Köpfen eine leise, in den (sehr edel, ja grossartig gelegten) Gewändern eine starke Modellirung, nur dass letztere willkürlich und der Wirklichkeit fremd ist. Die Köpfe sind noch ohne Ausdruck, die Geberde conventionell, doch ist in dem Bilde der Verkündigung das schüchterne Erstaunen der h. Jungfrau nicht ohne Lebens-
5. gefühl ausgesprochen. — Ungefähr dasselbe gilt von einem kleinen Flügelaltar, der auf dem Mittelbilde die Kreuzigung, auf den Flügeln links die Geburt Christi und darunter die Anbetung der Könige, rechts die Himmelfahrt Christi und die Ausgiessung des heil. Geistes, auf der Aussenseite der Flügel endlich eine Verkündigung und zwei weibliche Heilige enthält. Die Gesichter haben auch hier kaum einen Beginn von Ausdruck, aber die Auffassung ist schon mannigfach bedeutend und die Intentionen des Künstlers nicht ohne Entschie-
6. denheit und Grösse dargelegt. — In einem sonst rohen Bilde des Gekreuzigten, welcher von Scenen aus der biblischen in 24 kleinen Feldern und von 12 Heiligen in 2 Feldern umgeben ist, zeigen sich schon Eigenthümlichkeiten des Farbenauftrages, welche die später ausgebildete kölnische Schule
7. charakterisiren, z. B. aufgesetzte Glanzlichter. — Zwei kleine, an sich unbedeutende Bildchen: ein Crucifix mit Maria und

Da stand der Sohn Sieglindens so minniglich und schön
Als ob er wär' entworfen auf einem Pergamen
Von guten Meisters Händen . . .

*) Die meisten derselben befinden sich im städtischen (ehemals Wallraff'schen) Museum; doch wissen wir ihre jetzige Aufstellung nicht anzugeben.

Johannes, auf Goldgrund, und zwei von den h. drei Königen auf schwarzem Grund mit goldenen Blumen (wahrscheinlich inneres und äusseres Flügelbild eines und desselben Altars) — dienen wiederum zum Belege, wie verhältnissmässig rasch die Umrisszeichnung dem Formenausdruck mittelst der Farben weichen musste. — Diese grosse Veränderung ist schon 8.
sehr weit gediehen in einer ziemlich umfangreichen Kreuzigung mit vielen kleinen Figuren, welche zugleich mehrere andere Scenen der Passion auf die naivste Weise zusammenfasst. Links die Kreuzigung, rechts wie Christus ans Kreuz geschlagen wird, in der Mitte, etwas zurück, die drei Crucifixe und das umgebende Volk; im Hintergrunde die Stadt Jerusalem in wunderlicher Perspective mit bunten Häusern; weiter in der grünen, bergigen Landschaft Burgen und Städte, statt der Luft jedoch der herkömmliche Goldgrund. Die Figuren sind schwer und ungeschickt, zumal die Pferde, die Gewänder sehr massenhaft und umständlich, die Farben bunt und grell, die Durchbildung überhaupt ncoh nicht sehr vorgerückt. Doch fehlt es nicht an tragisch grossen Zügen, namentlich in Bezeichnung des Schmerzes, wenn z. B. die heiligen Frauen ihr Antlitz verhüllen. Die Schergen sind lebhaft und wild bewegt. — Hieher gehören noch, ausser den 9.
sehr rohen Flügelbildern des im Jahre 1331 eingeweihten Hochaltars der Stiftskirche von Oberwesel, die innern Gemälde an den Flügelthüren eines Heiligenschreines in der Kirche zu Altenberg an der Lahn. Sie stellen in je vier Feldern Begebenheiten aus dem Leben der Maria und die Figuren des Erzengels Michael und der h. Elisabeth dar, Alles auf Goldgrund. Der Styl deutet auf den Anfang des XIV. Jahrhunderts, und entspricht im Ganzen den zuerst genannten Bildern des kölnischen Museums. In der Gewandung zeigt sich manches Grossartige.

§. 67. Auch in andern Gegenden Deutschlands sind 1.
frühgothische Bilder nicht allzuselten. Jene kleine Kapelle in Goslar, welche nach dem schmählichen Untergang des Domes übrig blieb und einige aus diesem gerettete Kunstwerke in sich aufgenommen hat, besitzt mehrere kleinere

Altarbilder dieser Gattung, worunter eines den Gekreuzigten mit stark auswärts gebogenem Leibe zwischen der händeringenden Maria und dem von stillerm Schmerz bewegten Johannes enthält; auf den Flügeln sieht man St. Stephan und St. Laurentius, oben in den Füllungen Engel mit Rauchfässern. Hier herrscht die Linearzeichnung noch sehr vor, auch deutet die architektonische Einfassung auf eine frühe
2. Zeit. — Andere sehr interessante Bilder findet man in Nürnberg, dessen städtische Bedeutung überhaupt schon im XIII. Jahrhundert durch eine nicht unwichtige Kunstblüthe sich kenntlich machte. Die Flügelmalereien am Hauptaltar der Jakobskirche*) sollen noch dem romanischen Style angehören und die Jahrzahl 1244 tragen; sie enthalten rechts die Verkündigung und die Krönung Mariä, links die Auferstehung und die Frauen am Grabe, darüber auf beiden Seiten je sechs Apostel und eine andere Figur. Entschieden gothische Bilder finden sich vornehmlich in den beiden Hauptkirchen S. Lorenz und S. Sebald. Auch die Frauenkirche, sowie namentlich die Gemäldegallerie auf der Burg zu Nürnberg besitzen verschiedene Bilder der Art, zum Theil von mehr untergeordnetem Werthe; in den meisten jedoch zeigt sich bereits der Uebergang zu der spätern Weise der Nürnberger Kunst und sie mögen desshalb passender dem näch-
3. sten Abschnitt vorbehalten bleiben. — Das Museum von Berlin besitzt mehrere frühgothische Bildchen, worunter eines, vom Anfang des XIV. Jahrhunderts, auch durch seinen Inhalt merkwürdig ist: unter einem Baldachin auf Goldgrund sitzen Joseph und Maria auf einer Steinbank; indem er begeistert zu ihr spricht, blickt sie schüchtern vor sich hin; zu

*) Vergl. R. v. Rettberg: Nürnberger Briefe, Hannov. 1846, S. 46. — Waagen, Kunstwerke und Künstler in Deutschland. I., S. 264 setzt dieses Werk wenigstens in das XIII. Jahrhundert und führt u. a. die engen Falten und die Abwesenheit einer gewissen manierirten, gewundenen Stellung, welche dem entwickeltern gothischen Styl eigen ist, als Zeugnisse hohen Alters an. Ein uraltes Tafelbild (Passionsscene auf Goldgrund) in der Klosterkirche zu Heilbronn (nach dems. Werke S. 310.)

beiden Seiten Engel mit Geige und Zither; ihre Flügel bestehen aus Pfauenfedern. Durch einen jener phantastischen Einfälle, wie sie sich im spätern Mittelalter oft durch die vielfach erschütterte alte Typik Bahn brechen, ist Joseph hier zum Bettler mit Krücke und Wanderhut geworden. Wenn hier die Behandlung noch etwas roh und umrissartig ist, so zeigen zwei spätere Bildchen, eine Verkündigung und eine Geburt Christi, auf welch merkwürdigen Abweg das damals noch neue Streben nach Modellirung führte, indem die Mitte der Körper und der Gewänder durchaus licht gehalten ist, während gegen die Umrisse hin die Farbe immer dunkler und zuletzt beinahe schwarz wird. Zwei Fragmente von 4.
grössern Bildern derselben Sammlung sind in ihrer Art trefflich zu nennen: zwei Engel, die eine Monstranz halten, und eine Madonna mit dem Kinde, welches sich der h. Katharina verlobt. Die in genügender Grösse ausgeführten Köpfe zeigen eine etwas volle, aber reine und edle Bildung und den Ausdruck einer milden Ruhe und Offenheit; es ist in ihnen, besonders in dem einen Engelskopfe des ersten Bildes, etwas rührend Klares und Unbefangenes, der Hauch jugendlicher Unschuld und Reinheit. Die Ausführung ist ungemein schlicht und lässt die dunkel gezeichneten Umrisse noch vorherrschen.
— Eine aus der Umgegend von Paderborn stammende Tafel, 5.
wahrscheinlich vom Anfang des XIV. Jahrhunderts, im Besitz des Oberregierungsrathes Bartels zu Aachen, verdient um ihres reichen symbolischen Inhaltes willen Erwähnung*). In der Mitte des Tempels Salomonis steht Maria auf dem Halbmond, über ihr auf den Zinnen musicirende Engel; links die Verkündigung, rechts die Geburt, dann weiterhin auf beiden Seiten sechs Kirchenlehrer; unter diesen in besondern Räumen allegorische Figuren, die Eigenschaften der Maria bezeichnend. Zunächst der h. Jungfrau, auf Stufen, sieht man die zwölf Löwen Salomo's, mit Spruchbändern, welche je einen Apostelnamen und einen Artikel des Credo enthalten; sodann links Virgil als Prophet Christi unter den Heiden

*) Passavant, im Kunstblatt, 1841, No. 100.

(nach Deutung der vierten Ecloge), rechts Albumasar (ein Araber?); weiter unten sitzen zwei Sibyllen, und zu den Füssen der Maria liegt ein weissgekleideter Mann in einem Sarge, mit der räthselhaften Beischrift: tumba gygantis, das Grab des Riesen. Offenbar sollte die gesammte Weissagung, Offenbarung und spätere Kirchenlehre sinnbildlich zusammengefasst werden. Die leicht geschwungenen Gestalten, namentlich der Frauen, haben etwas geneigte Köpfe von breiter Stirn, langer Nase, vollem Mund und schmal geschlitzten Augen.

1. §. 68. Teppiche gothischen Styles finden sich noch hie und da vor. Im Chor der Lorenzkirche zu Nürnberg wird ein gewirkter Teppich mit den Bildern der Apostel aufbewahrt, dessen Styl den Uebergang aus der romanischen in die gothische Periode bezeichnet. Ein sehr umfangreicher Teppich der Elisabethkirche zu Marburg bezieht sich in seinen Hauptdarstellungen auf die Geschichte des verlornen Sohnes. Es sind grosse Figuren in einfachen Farben mit geringer Angabe der Lichter und Schatten, und mit starken schwarzen Umrissen, dem Styl nach etwa der Zeit um 1300
2. entsprechend. Eine ganze Sammlung von Teppichen, worunter sich wenigstens ein entschieden frühgothischer (Madonna in throno, vor ihr ein betender Ritter) befindet, gehört dem Münster zu Bern, ist aber nur schwer zugänglich*). Wenn wir im folgenden diese u. a. Nebengattungen der Malerei nur beiläufig berühren, so hat diess seinen Grund theils in der geringen Zahl genügender Vorarbeiten, theils und hauptsächlich darin, dass von dieser Periode an die Werke der Tafelmalerei und Wandmalerei, welche allmälig allen andern Gattungen den Styl vorschreiben, häufiger werden und bald eine
3. ununterbrochene Reihe bilden. — Eher als die gewirkten Teppiche würden die sogenannten Fastentücher eine

*) Die Sammlung ist, wenigstens theilweise, in nicht ganz genügenden Zeichnungen dargestellt in einem Hefte „Schweizerische Alterthümer" Bern. 1835. fol. Ein Theil davon stammt aus der burgundischen Beute und somit wahrscheinlich aus den Werkstätten von Arras.

genaue Betrachtung verdienen, kolossale gemalte (oder auch gewirkte) Vorhänge, womit man in der Fastenzeit das Chor mit dem Hochaltar von der übrigen Kirche trennte, ein Gebrauch, der auch jetzt noch hie und da vorkömmt. Natürlich sind alte Exemplare äusserst selten. Die Apostelkirche in Köln besitzt noch ein auf Leinwand gemaltes Fragment des sogenannten Fastentuches der Richmodis von Adocht, welches dem XIII. Jahrhundert angehören dürfte, während die angebliche Stifterin erst im XIV. Jahrhundert lebte. Das Vorhandene, über 6′ breit und gegen 9′ hoch, scheint der Ueberrest einer Himmelfahrt Christi zu sein; man sieht sechs Apostel, in ihrer Mitte Maria, beinahe in Lebensgrösse; unten enthält ein breiter Ornamentstreif u. a. die Gestalt der knienden Donatorin, in den Ecken die Zeichen der Evangelisten. Das Ganze zeigt einen edeln und sehr frühen gothischen Styl, welcher auch den Wandbildern im Domchor vorangehen möchte. Ein anderes, anscheinend sehr altes Fastentuch war noch vor einigen Jahren im Freiburger Münster in Gebrauch.

§. 69. Deutsche Miniaturen des gothischen Styles sind 1.
im Ganzen derber und roher ausgeführt als die französischen und niederländischen; hauptsächlich sind die Umrisse dicker, die Schattirung geringer und die Farben greller*). Doch fehlt es nicht an den schönsten und anmuthigsten Intentionen, welche durch sprechende, höchst lebendige (wenn auch oft übertriebene) Bewegungen ausgedrückt sind, während die Köpfe nur eine sehr allgemeine und flüchtige typische Behandlung zeigen. Der Reichthum an gemüthlichen und phantastischen Erfindungen und die grosse Entschiedenheit des Styles verleihen diesen Arbeiten immer einen bedeutenden Reiz, so nachlässig sie auf den ersten Blick erscheinen mögen. — Zu den frühesten Beispielen gehören die Bilder, 2.
welche die in der Hofbibliothek zu München befindliche Handschrift des Tristan von Gottfried von Strassburg

*) Vgl. Waagen Kunstw. und Künstler in Engl. und Paris, III., S. 308.

schmücken*). Diese Handschrift stammt wahrscheinlich aus der Schweiz und ist in der ersten Hälfte des XIII. Jahrhunderts geschrieben. Die Bilder erinnern im Aeussern der Behandlung an die Arbeiten der oberbairischen Schule um den Schluss des XII. Jahrhunderts, von welcher oben (§. 51.) die Rede war; auch sie bestehen aus einfachen Federzeichnungen mit farbiger Ausfüllung des Hintergrundes, — so jedoch, dass hier schon mannigfach farbige Schattenangaben in den Gewändern vorkommen: im Style der Zeichnung ist indess die neue Richtung der Kunst, sogar mit einer gewissen
3. manierirten Uebertreibung, ausgesprochen. — Weiter entwickelt zeigt sich dieselbe in den Bildern der aus dem Kloster Weingarten stammenden Minnesinger-Handschrift, in der königl. Privatbibliothek zu Stuttgart**). Sie stellen, zu Anfange eines jeden Dichters der Sammlung, dessen Bild in dieser oder jener entsprechenden Beschäftigung dar, doch noch ohne sonderlich poetische Auffassung. Es sind einfach colo-
4. rirte Zeichnungen. — Ungleich bedeutender sind die Bilder der berühmten Manesse'schen Minnesinger-Handschrift in der königl. Bibliothek zu Paris (um 1300)***). Es sind ebenso die Darstellungen der einzelnen Dichter, zumeist in ähnlichen Motiven wie die der vorigen Handschrift, so dass sie wohl nach diesen, oder mit ihnen nach gemeinsamen Vorbildern gearbeitet sein mögen. Aber wie bei den Bildern der Pariser Handschrift das Format grösser ist und eine mehr malerische Technik hervortritt, so spricht sich in ihnen auch zugleich ein zarteres Eingehen in die Situationen der ein-

*) *Cod. germ.* No. 51. — Dibdin, *a bibliographical etc. tour* III., p. 263. — Museum 1834, No. 22, S. 170. — Die Bilder dieser Handschrift sind übrigens von zwei verschiedenen Händen. Nur die in der vordern Hälfte sind mit künstlerischer Sauberkeit ausgeführt und auch diese zum Theil, in der Weise der hintern, roh überschmiert. Zu letztern gehören die Bilder, welche in Aufsess' „Anzeiger für Kunde des deutschen Mittelalters" 1832, S. 222, mitgetheilt sind.

**) Museum, a. a. O., No. 13, S. 99.

***) Vgl. von der Hagen: über die Gemälde in den Sammlungen der altdeutschen lyrischen Dichter etc., Berlin 1844 mit Abb. (in den Schriften der k. Akademie der Wissenschaften.)

zelnen Darstellungen, eine geistreichere, lebendigere Auffassung derselben aus. Bald wird der Dichter allein, bald mit der Geliebten, bald als rüstiger Jäger oder als ritterlicher Krieger u. s. w. vorgeführt. Trefflich ist bei Einigen das dichterische Sinnen und Träumen in Stellung und Geberde ausgedrückt, wie z. B. beim Heinrich von Veldeck, der zwischen Blumen und Vögeln dasitzt und das Gesicht gedankenvoll in die Hand stützt, ähnlich bei Reimar von Zweter, der auf erhöhtem Schemel sitzend zweien emsigen Schreibern diktirt. Sehr anmuthig ist das Bild des Hardeckers gedacht, der mit dem Falken auf der Faust unter einem Baume liegt, das Haupt im Schoosse der Geliebten, die sich liebevoll über ihn neigt. U. a. m. Freilich ist die Bewegung, besonders bei schwierigern Stellungen, nicht immer naturgemäss und bequem, wie diess z. B. namentlich an dem letzterwähnten Bilde und in mehrern Darstellungen von Kämpfen und Jagden sichtbar wird; — insbesondere sind die Pferde missrathen; doch zeigt sich im Allgemeinen schon ein ziemlich lauterer Formensinn und auch die Gewandung bewegt sich meist in schönen, wohlverstandenen Linien. Uebrigens lässt sich, was in einer so reichen Handschrift nicht befremden kann, eine
bessere und eine geringere Hand unterscheiden. — Sehr zier- 5.
lich ausgeführte Miniaturen befinden sich in der schönen Handschrift des Wilhelm von Oranse, vom Jahre 1334, die in der öffentlichen Bibliothek zu Cassel aufbewahrt wird*). Hier tragen die Darstellungen das Gepräge einer lieblichen, zarten Naivetät und schönen Milde des Ausdruckes; in der Gewandung kommen im Einzelnen treffliche und geschmackvolle Motive vor.

*) Museum 1844, No. 5, S. 35; No. II, S. 82.

B. Zweite Hälfte des XIV. und Anfang des XV. Jahrhunderts. Der entwickelte gothische Styl.

§. 70. Im Verlaufe des XIV. Jahrhunderts offenbaren sich die Anfänge einer Zersetzung des mittelalterlichen Wesens, welche in dem grossen kirchlichen Schisma, in der von der Kirche abseits liegenden Staatenpolitik, in der schärfern Entwickelung der westeuropäischen Nationalitäten durch hundertjährige Kämpfe und in dem Emporkommen rein weltlicher Interessen im ganzen Abendlande eine sichtbare Gestalt gewinnt. Es wird wohl nicht zu gewagt erscheinen, wenn wir ein kunstgeschichtliches Phänomen mit dieser grossen Wendung der Weltereignisse in Verbindung bringen, nämlich das erste entschiedene Auseinandergehen der Malerei in verschiedene Schulen, worauf sehr bald innerhalb dieser letztern auch die einzelnen Malerindividualitäten sich kenntlich machen. Als äusseres Moment kam freilich, wie oben (§. 65.) angedeutet wurde, das Ueberhandnehmen der selbstständigen Tafelmalerei hinzu, welche die Schulen und die einzelnen Künstler zur möglichst vielseitigen Darlegung all ihrer durch Erfahrung gewonnenen, also subjectiv verschiedenen Praxis nöthigte, sodass schon daraus für unsere Anschauung wenigstens verschiedene Manieren sich ergeben müssten. Ungleich wirksamer aber war ohne Zweifel der geistige Umschwung, der sich in dieser Kunstepoche vollzieht. Die Kirche beherrscht die Geister nicht mehr so wie früher und wenn sie auch die Kunst fortwährend fast ausschliesslich in ihrem Dienste behält, so hat doch der Maler neben der Verherrlichung der kirchlichen Idee jetzt noch ein anderes, wenn auch nur halbbewusstes Ziel: die Geltendmachung seiner Mittel, ja — in gewissem Sinne — seiner Virtuosität; es erwacht in ihm eine selbständige Freude an seiner Arbeit als solcher, und mehr und mehr wird er dahin geführt, sie mit subjectiven Zügen auszustatten. Allerdings tragen dieselben Anfangs noch ein solches Gepräge von Kindlichkeit und einfacher Anmuth, dass der Beschauer oft gerade hier die höchste Stufe der religiös begeisterten Kunst zu

erkennen glaubt; ähnlich wie die damalige Mystik als eine der höchsten Blüthen der mittelalterlichen Andacht erscheint, obschon sie eine durchaus subjektive und wenn nicht unkirchliche, doch ausserkirchliche Vertiefung in göttlichen Dingen gewesen ist.

§. 71. Die älteste Gruppe von Malern, welche das ganz 1.
bestimmte Bild einer Schule giebt, besteht aus den theils böhmischen, theils und hauptsächlich nach Böhmen berufenen Künstlern unter der Regierung Kaiser Carls IV. (1346—78), welche man jetzt gewöhnlich unter der Bezeichnung der Prager Schule zusammenfasst*). Namen und einzelne mehr oder weniger sichere Arbeiten kennt man von Theodorich von Prag (blühte 1348—75), Nicolaus Wurmser von Strassburg (lebte in Prag nachweisbar 1357—60) und Kuntze**). Ausser ihnen findet sich auf mehrern zu jener Zeit gefertigten Tafeln der Name des Italieners Thomas von Mutina. Im Ganzen genommen war es jedoch eine deutsche Künstlercolonie in einem vorherrschend slavischen

*) Fiorillo, a. a. O. I. S. 126 u. f. — Hirt: Kunstbemerkungen auf einer Reise etc. nach Dresden und Prag, S. 175 u. f. — Kunstblatt 1841, No. 87. u. f. (Aufsatz von J. D. Passavant: Beiträge zur Kenntniss der alten Malerschulen in Deutschland vom XIII. bis in das XVI. Jahrhundert.) Ueber die ältesten Denkmale der Malerei in Böhmen, Miniaturen aus dem XI. Jahrh. in der Universitätsbibliothek und dem vaterländ. Museum, andre aus dem XIV. Jahrh. an den ebengenannten Orten und in der Bibliothek Lobkowitz (sämmtlich in Prag.) vergl. Waagen im D. Kunstblatt 1850. S. 129 ff. u. 148 ff., u. 155 ff. Ueber interessante Wandmalereien in der Burg zu Neuhaus vergl. Wocel „Die Wandgemälde der St. Georgslegende", Wien, 1859 bei Carl Gerold.

**) Passavant a. a. O. folgert aus den Worten einer alten Aufzeichnung vom Jahre 1310: *Cunzel bohemus frater Nicolai pictoris*, dass Kuntze der Bruder Wurmsers gewesen sei und dass Beide schon zu Anfang des XIV. Jahrhunderts in Böhmen gearbeitet hätten. Allein diess wäre schon in Betracht ihres Styles höchst auffallend, auch müsste Cunzel in diesem Falle wohl ein Deutscher, nicht ein Böhme heissen. Wir möchten viel eher an einen frühern Maler Nicolaus und an ein zufälliges (allerdings sonderbares) Zusammentreffen der beiden Namen denken.

Lande*), welches damals unter einem ebenfalls nicht einheimischen Fürstenhause, den Luxemburgern, seine höchste Blüthezeit erlebte. Besonders bestrebte sich der prachtliebende Carl IV., mit welchem das luxemburgische Haus den Kaiserthron bestieg, seine böhmischen Residenzen mit Schmuck und Zierden aller Art auszustatten, und neben architektonischen und plastischen Unternehmungen auch der Malerei ein ausgedehntes Feld, den Malern aber die möglichste Begünstigung
2. einzuräumen. Vor allem kommt hier die Lieblingsschöpfung des phantastischen und gelehrten Fürsten, die 1348—1357 erbaute Burg Karlstein**) in Betracht, welche nach seiner Absicht das Nationalheiligthum Böhmens, der Aufbewahrungsort der Reichskleinodien, der verehrtesten Reliquien, der wichtigsten Schätze und Urkunden, und zugleich ein klösterliches Asyl für die kaiserliche Andacht werden sollte, wesshalb auch keine Frauen in der Burg wohnen durften. Die heiligsten Räume erhielten eine überaus prachtvolle Ausstattung, namentlich die grosse Kreuzkapelle im Thurm, bei welcher offenbar die poetischen Schilderungen des Tempels vom heiligen Gral als Vorbilder gedient haben, wie denn auch der Kaiser seine Burgritterschaft zu einer Art von Templeisen machte. Die untern Theile der Wände dieser Kapelle sind mit rohen Amethysten, Chrysolithen, Onyxen und andern
3. Edelsteinen ausgelegt. Die obern Theile sind mit einer Täfelei bedeckt, die in eine grosse Anzahl viereckiger Felder eingetheilt und mit den Brustbildern heiliger und fürstlicher Personen, über 130 an der Zahl, von der Hand des Theodorich von Prag bemalt ist. Wenn diese grosse und wichtige Arbeit ein Bild des Schulcharakters der böhmischen Malerei liefert, so vertrat dieselbe nicht eben die höchste und schönste Gestaltung des gothischen Styles. Es mangelt hier

*) Die Satzungen ihrer Brüderschaft vom Jahre 1348 waren in deutscher Sprache abgefasst, wurden ebenso im Jahre 1380 durch König Wenzel bestätigt und erst 1430 ins Böhmische übersetzt. S. Passavant a. a. O.

**) Vgl. „Beschreibung der k. k. Burg Karlstein“, von F. Auge, 3. Aufl. von F. Jitschinsky, Prag 1841. Broschüre.

im Durchschnitt an edlerem, feinerem Formensinn; plumpe,
schwerfällige Bildungen zeigen sich öfter als anderwärts in
den Gemälden des XIV. Jahrhunderts. Vielleicht tritt hierin
die Einwirkung einer vorhergehenden einheimisch czechischen
Malerei zu Tage, von welcher sonst beinahe kein Denkmal
bekannt ist. Indess zeigen auch manche Gestalten Theodo-
richs bei aller Schwere eine grosse und eigenthümliche Würde
und Milde und im Einzelnen glückliche Anläufe zu einer
naturalistischen Auffassung; auch ist er erweislich einer der
Ersten gewesen, welche eine mehr oder weniger durchgeführte
Modellirung erstrebten. Er gerieth dabei, wie diess bei neuen
Kunstrichtungen sich öfter zeigt, sogar in eine bedeutende
Uebertreibung, in das Unbestimmte, Geschwollene, Muskel-
lose. Andere Bilder seiner Hand, welche wenigstens zum 4.
Theil aus Karlstein stammen, zeigen seine Eigenthümlichkeit
in günstigerem Licht. So z. B. ein Altargemälde der stän-
dischen Gallerie zu Prag (XV, No. 33) in zwei Abtheilungen:
oben die Madonna mit dem Kinde, vor welcher Carl IV. mit
seinem Sohn Wenceslaus kniet, zwei Heilige zu ihren Seiten;
unten der Prager Erzbischof Oczko von Wlassim und vier
böhmische Heilige neben ihm. Hier offenbart sich in den
jugendlichen Gesichtern jene Weichheit, die bereits an An-
muth grenzt; auch die Gewandung ist sehr weich gehalten.
In der Sammlung des Belvedere zu Wien befinden sich die
Halbfiguren zweier Kirchenlehrer*), in bischöflichem Gewand,
vor ihren Schreibpulten stehend, die Köpfe von einer ge-
wissen grandiosen Würde, die Gewandung breit behandelt,
der Farbenton kräftig und klar. — Von einer andern Hand, 5.
wahrscheinlich von **Nicolaus Wurmser von Strass-
burg**, rühren in derselben Kreuzkapelle die grossen Fresken
an den tonnenartigen Ueberwölbungen der (ziemlich tiefen)
Fensternischen her, welche Scenen und einzelne Gestalten
des neuen Testamentes darstellen. In Linien, Modellirung
und Färbung zeigt sich hier ebenfalls die grösste Weichheit;
die massige Schwere des Theodorich erscheint sehr gemildert;

*) S. **Passavant**, a. a. O.

überhaupt lässt sich eine engere Verwandtschaft mit andern deutschen Malereien, namentlich mit der Schule von Köln, erkennen. So in dem zarten Gefühl des Ganzen, in der rundlichen Bildung der Köpfe, so wie in den sehr sanften Farben der Gewänder, worin man z. B. dasselbe weiche Lila findet, wie in den altkölnischen Bildern; ein Zusammenhang, welchen wir freilich nur aus den vorliegenden Werken
6. folgern, nicht historisch nachweisen können. — Von Wurmser und von Kuntze gemeinschaftlich soll die Mariä-Himmelfahrtskirche in derselben Burg ausgemalt sein, deren Wandbilder jetzt nur theilweise und sehr verblasst erhalten sind. In den fragmentarischen Resten apokalyptischer Darstellungen lassen sich noch einzelne grossartig gothische Figuren erkennen; sodann eine stehende Madonna und eine sehr anmuthige liegende weibliche Gestalt, in welcher jene runde deutsche Gesichtsbildung mit grosser Lieblichkeit durchgeführt ist; endlich drei Darstellungen Carls IV. (sehr übermalt), wie er an seinen Sohn Wenceslaus das Kreuz, wie er an Sigismund einen Ring überreicht, und wie er knieend der Andacht obliegt, — späterer und roherer Wandmalereien
7. nicht zu gedenken. Ein ebenfalls aus Karlstein stammendes Bild, dem Nicolaus Wurmser zugeschrieben, in der Galerie des Belvedere zu Wien, Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes (beinahe lebensgross) auf grauem Grunde darstellend, scheint mehr mit Theodorich übereinzustimmen; bei einem gewissen Adel in Ausdruck und Zeichnung machen sich die kurzen Verhältnisse der Figuren und die schwerfällige Zeichnung in den Extremitäten auf unangenehme
8. Weise geltend. — Andere Räume der Burg repräsentiren in ihren Wandmalereien mehr den allgemeinen Charakter des gothischen Styles, so z. B. das Stiegenhaus des grossen Thurmes, wo die Geschichten der S. Ludmilla und des S. Wenceslaus nebst Engelfiguren u. dgl. m. gemalt sind (jetzt sehr verblasst). In der Katharinenkapelle neben der Himmelfahrtskirche sind die Brustbilder Carls und seiner Gemahlin
9. (über der Thür) völlig übermalt. — Endlich gehören dem Italiener Thomas von Mutina das Altarwerk der Kreuz-

kapelle und höchst wahrscheinlich auch das schöne Gemälde
in der Altarnische der Catharinenkapelle an — eine Madonna
mit dem Kinde, vor ihr Carl und seine Gemahlin knieend —
Werke, von welchen unten weiter die Rede sein wird. Ein
bestimmter Einfluss dieses mit der altbolognesischen Schule
verwandten Malers auf seine böhmischen Kunstgenossen lässt
sich übrigens nirgends nachweisen.

An diese Werke in Karlstein schliessen sich noch die 10.
ältern Wandmalereien der Kapelle des heil. Wenceslaus im
Dom auf dem Hradschin zu Prag*) an, die sich am untern
Theile der Wände, zwischen ähnlichem Schmuck roher Edel-
steine, wie in den genannten Kirchen, befinden. Auch sie
sind jedoch sehr bedeutend übermalt.

§. 72. Was ausser den genannten Werken noch von 1.
böhmischen Malereien vorhanden ist, lässt sich zählen. Die
Hussitenkriege haben von der ganzen gewiss sehr reichen
Kunstblüthe der Zeit Carls IV. und seines Sohnes Wenzel
gerade so viel übrig gelassen, dass man den Werth des Ver-
lorenen daraus entnehmen kann. — In der Theinkirche zu
Prag sieht man ein Eccehomo und eine Madonna mit dem
Kinde, beides Brustbilder und besonders das letztere sehr an-
muthig, zart und voll liebenswürdigen, weichen Gefühles. —
In der Galerie des Prämonstratenserstiftes Strahow zu Prag 2.
ist noch eine kolossale Madonna mit dem Kinde (Brustbild)
vom Ende des XIV. Jahrhunderts vorhanden, welche eine
energische Behandlung und ein Streben nach grossartiger
Lieblichkeit zeigt; in der Gewandung herrscht das Helle und
Weissliche vor. — Das schönste Bild der Schule soll sich in
der Kirche der Veste Wissehrad befinden, Anderes in ver-
schiedenen Kirchen der Umgegend von Prag; nur fehlt den
Herausgebern bis jetzt jede nähere Kunde. — Durch jenen 3.
oben erwähnten Reinhart von Mühlhausen „Bürger von Prag“,

*) An den Wänden dieser Kapelle, über den genannten Malereien, befinden sich noch drei andere Reihen von Gemälden, die indess einer spätern Zeit, um das Jahr 1500, angehören und im Allgemeinen dem Style der Cranach'schen Compositionen verwandt sind. Hienach ist die Angabe Hirt's, a. a. O. S. 179, zu berichtigen.

wie er sich selbst in einer Inschrift der Vituskapelle zu Mühlhausen am Neckar nennt, ist ein böhmisches Werk in diese schwäbische Kirche gerathen: der Flügelaltar auf der westlichen Empore*) Das Mittelbild zeigt den heil. Wenceslaus, die Flügel auf der einen Seite die hh. Sigismund und Vitus, auf der Kehrseite eine Verkündigung und Krönung der h. Jungfrau, eine Kreuzigung und einen leidenden Christus zwischen den Passionswerkzeugen, vor ihm der knieende Stifter, alles auf Goldgrund. Wahrscheinlich sind diese Gemälde das Werk eines Schülers des Theodorich, vom Ende des XIV. Jahrhunderts; wenigstens haben sie alle Mängel der altböhmischen Schule, breite und plumpe Gesichtsformen, kleine Augen, spärlich gefaltete Gewandung u. s. w., bei einer
4. sonst sorgfältigen Technik**). — Noch ist ein grosses Mosaikgemälde anzuführen, welches sich am Aeussern des Prager Domes, an der Südseite befindet. Es zerfällt in drei Abtheilungen: in der Mitte Christus in der Glorie, von Engeln umgeben, sechs böhmische Heilige unter ihm, und noch tiefer die Donatoren des Werkes, Carl IV. und seine Gemahlin; auf der linken Seite Maria mit mehreren Heiligen, darunter die Auferstehung der Todten; auf der rechten Seite Johannes der Täufer, ebenfalls mit Heiligen, darunter die Verdammten. Der Styl dieses Werkes ist wiederum roh, und das Ganze mehr nur als beinahe einziges Beispiel musivischer Technik aus dieser Periode der deutschen Kunst merkwürdig. (So viel wir wissen, findet sich ausser der grossen mosaicirten Hautrelieffigur der h. Jungfrau am Chor der Kirche von Marienburg in Preussen nur noch ein Gegenstück vor: das Mosaikgemälde am Aeussern des Domes von Marienwerder, welches die Marter des Evangelisten Johannes darstellt).

*) Vgl. Grüneisen a. a. O. — Waagen, Kunstw. und Künstler in Deutschland, II, S. 226.

**) Die im vorigen Jahrhundert angeregte Streitfrage, ob die böhmische Tafelmalerei sich des Oeles bedient habe (wie die chemische Prüfung einzelner Bilder zu beweisen schien), wird von Passavant a. a. O. Kunstblatt, 1841, No. 88, entschieden verneint.

Dagegen geben die Miniaturen zweier Gebetbücher des 5.
Erzbischofs Ernst von Prag (aus dem Hause Pardubic † 1350, namentlich das Eine von der Hand eines „Sbinko de Trotina“ im vaterländischen Museum zu Prag, das andere beim Fürsten Lobkowitz ebendaselbst) nicht nur von einer hohen Ausbildung der böhmischen Malerschule (nebst weichem modellirenden Vortrag) schon vor der Mitte des 14. Jahrhunderts ein glänzendes Zeugniss, sondern deuten auch auf directen Zusammenhang mit französisch-niederländischer Kunstübung. Selbst Vorgänge aus dem Leben werden in einer böhmischen Handschrift vom J. 1373 (die Schrift eines Thomas Sitny von christlicher Wahrheit enthaltend, Univers.-Bibl. zu Prag) mit Lebendigkeit, Geschmack und Schönheitssinn behandelt*). Nahe hieran schliesst sich die berühmte deutsche Bibelübersetzung der k. k. Bibl. zu Wien, deutschen Einfluss verrathend, und ein Missal ebendaselbst (für Erzbischof Sbinko von Prag † 1411) zeigt noch im Anfang des 15. Jahrhunderts die böhmische Schule im Fortschreiten begriffen.

Auch die Kunst der Nebenländer Böhmens erfuhr eine 6.
gewisse Einwirkung von der Prager Schule her. Einen sehr tüchtigen Künstler lässt uns ein Evangeliarium in der k. k. Bibliothek zu Wien (im J. 1368 vollendet) in Johannes de Oppavia (Troppau?), Canonicus von Brünn kennen. Zwei kleine aus Schlesien stammende Bildchen des Berliner Museums, eine Kreuzigung und eine Dornenkrönung zeigen ähnliche schwere Formen und weissgrauen Ton, wie die böhmischen Werke, dabei aber in den Köpfen eine technische und physiognomische Durchführung, welche sie vielleicht erst der Mitte des XV. Jahrhunderts zuweist. — In Böhmen 7.
selbst scheint sich die Malerei nach dem Hussitenkriege wieder an die frühere Darstellungsweise der ältern Prager angeschlossen zu haben. Ein Altargemälde mit Flügeln, in der ständischen Galerie zu Prag (XV, No. 77), wovon das Mittel-

*) Waagen im D. Kunstblatt 1850 S. 289 u. 298.

bild den Tod der Maria enthält, mag dieser weitern Entwicklung der Schule im XV. Jahrhundert angehören*).

1. §. 73. Wenn sich bei dieser Prager Schule einige chronologische und geschichtliche Anhaltspunkte fanden, so sieht man sich bei den übrigen schulmässig verschiedenen Gruppen deutscher Gemälde von der historischen Ueberlieferung fast gänzlich verlassen. Was gegenwärtig in diesen Dingen gültige Ansicht ist, beruht auf einer Combination der Stylverschiedenheiten mit dem Fundort und einzelnen zerstreuten Namen und Jahrzahlen. Doch ist so viel als gewiss anzunehmen, dass die Prager Schule das neue Darstellungssystem des spätern gothischen Styles am frühsten durchgeführt hat, dass wenigstens die höchste Blüthezeit der entwickeltern gothischen Malerei in Nürnberg und Köln um mehrere Jahrzehnde später fällt.

2 Am wenigsten weiss man von der — nach ihren Werken zu urtheilen — sehr bedeutenden und thätigen Schule von Nürnberg**). Hier hatte die gothische Sculptur seit der Mitte des XIV. Jahrhunderts mit Sebald Schonhofer eine hohe und eigenthümliche Ausbildung erreicht, welche nicht ohne Einwirkung auf die Malerei bleiben konnte. Die Figuren des „schönen Brunnens" auf dem Markte zeigen, wie sehr Adel der Formen, Sinn für schöne Linien, Lebendigkeit des Ausdruckes und Kenntniss des Nackten diesem Bildhauer zu Gebote stand. Nun ist es nicht ohne Bedeutung, dass diese Sculpturen mit einem der ältesten und vorzüglichsten Altarwerke dieses Styles eine grosse Aehnlichkeit haben und dass in den folgenden Nürnberger Malereien

*) Interessante Reste von Malereien in Polen, namentlich ein Altarbild, den Truchsess von Krakau Branicki, † 1425, vor der Madonna kniend, aus der Kirche zu Rusczcza bei Krakau u. a. bringt ein prächtig ausgestattetes Werk: Przczdziecki *A. et E. Rastawiecki, Monumens du Moyen-âge et de la Renaissance dans l'ancienne Pologne, depuis les temps les plus reculés jusqu'à la fin du XVII. Siècle 4. Varsovie 1855.*

**) Vgl. Waagen, a. a. O. I. S. 163 u. f. — v. Rettberg, Nürnberger Briefe, S. 176 u. f.

überhaupt das Plastische, die allseitige Bezeichnung der Formen, wesentlich vorherrscht. Nicht nur behält hier der Umriss seine Herrschaft ungleich mehr als in Prag und in Köln; die Formen sind überhaupt bestimmter und minder verschwommen, alle Theile stärker modellirt, die Farben der Gewänder tiefer. In allen übrigen Beziehungen stehen diese Werke den böhmischen ebenbürtig oder überlegen da. Die Gewandung fällt in weichen, schön und grossartig geordneten Falten; die Körperverhältnisse sind ungleich anmuthiger und schlanker; in den Köpfen zeigt sich ein Streben nach idealer Schönheit, nach dem Ausdruck frommer Reinheit und Milde, welches mit der dieser Schule eigenen Formenschärfe verbunden, einzelne Charakterköpfe von höchstem Werthe hervorgebracht hat.

Wir beginnen die Reihe der betreffenden Werke billig 3.
mit demjenigen, welches den Zusammenhang dieser Malerschule mit den Bildwerken Schonhofers andeutet. Es ist dies der sog. Imhoff'sche Altar, jetzt in der Gemäldesammlung der Burg zu Nürnberg, welcher nicht lange nach 1361 entstanden sein möchte; er besteht aus einem Mittelbilde (Krönung Mariä) sammt Rückseitenbild (der todte Christus) und vier doppelt bemalten Flügeln (acht Apostelgestalten), sämmtlich getrennt aufgestellt. In der Krönung Mariä (auf Goldgrund) sind besonders die Köpfe von edelster Bildung; Neigung und Geberde der Jungfrau sind überaus zart gedacht, der Ausdruck überhaupt mild und anmuthsvoll. Das Rückseitenbild (wie in der Regel die Bilder der Aussenseiten, nicht auf Goldgrund, sondern auf farbigem, hier rothem Grunde) ist schwächer und minder sorgsam in der Ausführung, zeichnet sich aber durch die würdige Trauer der Madonna und durch den herrlichen Kopf des todten Christus aus. — An der Sakristeiwand der Lorenzkirche hängt ein 4.
dem eben genannten nahe verwandtes Bild: Madonna mit dem Kinde und vier Cherubim, unten die Bildnisse der Stifter. Auch hier liegt in dem schönen Oval des Kopfes der Hauptfigur die edelste Anmuth, die Formen des Kindes sind völlig und ausgebildet, die Charaktere der Porträts von grosser Ent-

schiedenheit; ja in mehrern Beziehungen, z. B. in der natur-
gemässen Zeichnung der Augen, in der fleissigen Modellirung
und vor allem in der überaus klaren Färbung zeigt sich hier
und in andern nürnbergischen Bildern eine entschiedene
Ueberlegenheit über die gleichzeitigen Nachfolger Giotto's,
welche damals an der Spitze der italienischen Malerei stan-
5. den. — Etwas später, vom Jahre 1385, ist der Tucher'sche
Hochaltar in der Frauenkirche. Das Mittelbild stellt Christus
am Kreuz, zu den Seiten die Verkündigung und die Auf-
erstehung, die Flügel Christi Geburt und zwei Apostel dar,
Alles auf damascirtem Goldgrund. Die Figuren sind etwas
gedrungen, stehen aber sonst den vorigen in keiner Weise
nach und zeichnen sich — besonders die Maria am Fusse
des Kreuzes und der Engel bei der Verkündigung — durch
6. Schönheit und Lebendigkeit des Ausdruckes aus. — Der
Volkamer'sche Altar des heil. Theocarus im Chor von S. Lo-
renz, vom Jahre 1406, woran blos die Flügel und die Altar-
staffel (mit biblischen Vorgängen und mit der Legende des
Heiligen) bemalt sind, das Innere aber aus Schnitzwerk be-
steht, ist von keinem bedeutenden Künstler, allein wichtig
als Beweis, das zu Anfang des XV. Jahrhunderts noch in
allen Theilen die oben geschilderte Kunstweise in Aus-
übung war; besonders fällt auch hier die edle Bildung der
7. Köpfe auf. — Vielleicht aus derselben Zeit ist der Haller-
sche Altar im Schiff von S. Sebald, dessen Mittelbild wie-
derum Christus am Kreuze zwischen den Seinigen darstellt,
während die Flügel Christus am Oelberg, mehrere Heilige
und die Stifter enthalten. Die letztern sind auffallend gut
gezeichnet und sehr individuell; im Uebrigen stimmen diese
Bilder mit den obigen in allen Vorzügen überein, nur dass
die Verhältnisse etwas kurz, die Köpfe rundlich, die Extre-
8. mitäten nachlässig ausgefallen sind. — In der Frauenkirche
(erste Säule, links) befindet sich eine gemalte Gedächtniss-
tafel vom Jahre 1430, welche als eines der spätesten gothi-
schen Denkmale Nürnbergs den Beweis liefert, welche Schön-
heit und Ausbildung dieser Styl damals erreicht hatte. Oben
verehren Joseph und Maria das von einem Goldschein um-

flossene Kind, in der Höhe drei singende Engel; unten beten ein Papst, ein Bischof und die Stifter vor dem todten Christus, Alles auf Goldgrund. Die edeln, feinen Köpfe haben noch viel von der Darstellungsweise des Tucher'schen Hochaltars, sind aber zarter ausgebildet; die Falten sind fein und geradlinig; ganz besonders schön ist der im Grabe stehende
Christus. — Aus derselben Zeit stammen zwei Grabtafeln in 9.
S. Sebald, wovon die eine (am rechten Pfeiler vor dem Hochaltar) auf Goldgrund die Anbetung der Hirten mit einer überaus schönen und innigen Madonna, und die zahlreiche Familie des Stifters enthält. Die andere, noch vorzüglichere (am Pfeiler gegenüber) stellt die noch jugendliche S. Anna mit Maria und dem Christuskind auf dem Schoosse, zu den Seiten zwei andere Heilige dar, von welchen der eine, S. Ni-
colaus, von besonders würdevollem Charakter ist. — Ein (jetzt 10.
getrenntes) Altarwerk in der Galerie auf der Burg — in der Mitte Christus am Oelberge, auf den Flügeln andere Scenen der Passion — zeigt den Uebergang aus der gothischen Kunstweise in die spätere realistische, welche in der Folge hauptsächlich durch Michael Wohlgemuth repräsentirt wird. Der erstern gehören die noch immer edeln Köpfe der heiligen Figuren, der letztern die rohen, karrikirten Gestalten der Widersacher und die vielgebrochenen, knittrigen Gewand-
falten an. — Ausserhalb Nürnbergs kommen Bilder dieser 11.
Schule nicht häufig vor. Doch besitzt das Museum von Berlin zwei innere und zwei äussere Flügelbilder von ausgezeichnetem Werthe, aus der Blüthezeit der Schule (um 1400); jene enthalten eine jungfräulich schöne Madonna und den h. Petrus Martyr, diese Johannes den Täufer und die h. Elisabeth von Thüringen, sämmtlich von sehr durchgebildeten Charakteren.

§. 74. Am spätesten und am reichsten entwickelt sich 1.
die Schule von Köln, welche wohl als der Gipfelpunkt der gothischen Malerei anzusehen ist. Als ihre höchste Blüthezeit sind die letzten zwei Jahrzehnte des XIV. Jahrhunderts und die ersten drei des XV. anzunehmen. Der Charakter ihres Styles hat seinen wesentlichen Grund in der

geistigen Auffassungsweise. Diese geht von vorn herein auf die Bezeichnung der seligen, paradiesischen Ruhe heiliger Personen aus, wozu sie hauptsächlich des Ausdruckes kindlicher Unschuld und Reinheit, weniger aber des individuellen Charakters bedarf; auch die Schönheit ist für sie wesentlich nur Mittel, und lange nicht so sehr Formenprincip wie bei den alten Nürnbergern. So bildet die Kölner Schule vor allem eine der höchsten sittlichen Erscheinungen in der Kunstgeschichte. Aus ihren Gestalten spricht eine lautere Seele, welche mit dem höchsten Gesetz in ungetrübtem Einklange lebt; da ist keine Spur von irgend welcher Unruhe des Gemüthes, von Sehnsucht oder Schwärmerei, alles ist uranfänglicher, ungestörter, heiliger Friede. Süssigkeit und Holdseligkeit, kindliche Heiterkeit und Anmuth haben sich nirgends so durchgängig und anhaltend als herrschende Richtung geltend gemacht, wie hier. Das Dämonische, das Gemeine, wie es in Leben und Geschichte auftritt, ist zwar diesen Malern an sich nicht völlig fremd, allein sie halten es fern und getrennt von dem heiligen Bezirk, in welchem ihr eigenthümliches Wollen und Streben sich bewegt. Wie im Gegensatz zu den wilden und stürmischen Zeiten, welche Köln damals durchlebte, haben sie sich in ihren Bildern ein Asyl gotterfüllter Ruhe geschaffen.

2. Auch die Aeusserlichkeiten der Darstellung stehen mit dieser Auffassungsweise im Zusammenhang: die vielfach bemerkliche Unsicherheit und Verschwommenheit in der Bezeichnung der Formen, und das lichte Colorit, welches wie durch einen duftigen Flor die Gestalten in eine visionäre Ferne rückt, sodass sie kaum irgendwo diejenige Körperlichkeit der Erscheinung gewinnen, wodurch sich die Nürnberger auszeichnen. Dabei zeigt sich gleichwohl die Technik der Farbenbehandlung, die Weichheit des Auftrages in einer Vollendung, wie nirgend anderswo vor Einführung der Oelmalerei; auch ist die Modellirung durchgängig mit grösster Zartheit durchgeführt.

3. Vielleicht kann man in der ganzen neuern Kunstgeschichte nirgends mit so vollem Rechte von Idealismus

sprechen, wie hier. Einen Idealismus der *Form* hat es noch oft gegeben und zwar, zumal wo die Antike sich als Vorbild geltend machte, mit ungleich grösserm Erfolge, als in der so befangenen altkölnischen Schule. Diese nimmt dagegen einen Idealismus des sittlichen Wollens in Anspruch, welchen selbst die grössten Italiener des XVI. Jahrhunderts nicht in so ungetheiltem Sinne erstrebten noch erreichten. Nur Fra Angelico da Fiesole kommt hiemit in Vergleich. In ihm allein zeigt sich dasselbe Wollen, welches einzig auf die Darstellung des Göttlichen und Heiligen als solchen gerichtet ist. Mochte auch bereits die ältere gothische Malerei dasselbe Ziel verfolgt haben, so hatte es doch wegen der Beschränktheit in der Formenbildung bei der blossen Intention sein Bewenden gehabt; jetzt dagegen war man zu einem ungleich deutlichern und sprechendern Ausdruck gelangt, indem die neu gewonnenen Mittel eine bisher nicht bekannte Belebung der Köpfe und Geberden gestatteten*).

Nach dem eben Gesagten leuchtet es übrigens ein, dass 4.
dieser Schule ganze grosse Sphären künstlerischer Darstellung verschlossen bleiben mussten. Schon die Bezeichnung jedes kräftigen Handelns überhaupt lag ihr ferne und sie hat das dramatische Element, wozu die Kunst des XIII. Jahrhunderts einen nicht unbeträchtlichen Anlauf genommen, kaum irgendwie weiter gebildet. Noch viel weniger gelangen ihr die Momente der heftigern Leidenschaft und der Bosheit, und wo dergleichen, wie oben angedeutet, nicht zu umgehen war, da kam wie bei Fiesole ein oft sehr skurriles Zerrbild zum Vorschein. Auch innerhalb derjenigen Gegenstände, welche diesen Malern mehr zusagten, war es nicht zu vermeiden,

*) Wir wollen hier die Vermuthung blos andeuten, dass die kölnische Schule *nicht* als ein durchgängiger Ausdruck der Zeitstimmung anzusehen sei, dass sie vielmehr ihrer Zeit als eine Minorität gegenüber gestanden habe, ähnlich wie die damalige Mystik, mit welcher sie vielleicht in einem engen, selbst lokalen Zusammenhange stand. Nicht lange nach 1400 hatte in Italien und den Niederlanden schon überall der *Realismus* in der Malerei das Feld gewonnen, vor welchem die altkölnische Schule in der Folge wie ein Hauch zerstiebt.

dass einzelne conventionelle Gewohnheiten sich festsetzten, welche noch näher zu bezeichnen sein werden; wie denn z. B. die Schule über gewisse Körperverhältnisse, über die Bildung einzelner Gesichtstheile u. dgl. nie ins Klare gekommen ist.

1. §. 75. Die schriftlichen Nachrichten über die einzelnen Künstler, welchen die Werke dieser Schule angehören, sind auch hier überaus dürftig. Zwar hat man in neuerer Zeit aus den alten Schreinsbüchern der Stadt Köln eine ganze Reihenfolge von Malernamen ausgezogen*), ohne jedoch irgend einem Einzelnen dieses oder jenes vorhandene Werk mit einiger Sicherheit zutheilen zu können. Selbst die beiden Namen der Meister Wilhelm und Stephan, mit welchen wir jetzt die Vorstellung des bedeutendsten kölnischen Malers am Ende des XIV., und eines noch höher stehenden im Anfang des XV. Jahrhunderts verbinden, werden mit gewissen Bildern bloss durch eine Combination verknüpft, welche bei Stephan allerdings beinahe zur Gewissheit wird, bei Wilhelm dagegen mit Bedenklichkeiten verbunden ist.

2. Wie dem auch sei, jedenfalls scheint die neue Entwicklung in der kölnischen Malerei sich ziemlich rasch und plötzlich aus den schon vorhandenen Elementen (s. den vorigen Abschnitt) gebildet zu haben; wahrscheinlich durch die Erfolge eines genialen Menschen, welcher der schon lange vorbereiteten, vielleicht nur durch äussere Bedingungen gehemmten Richtung einen Ausdruck verlieh und eine Anzahl
3. seiner Zeitgenossen mit sich fortriss. Nun berichtet eine oft angeführte Stelle in der Limburger Chronik zum Jahre 1380: „In dieser Zeit war ein Maler zu Köln, der hiess Wilhelm.

*) Fahne: Diplomatische Beiträge zur Geschichte der Baumeister des Kölner Domes und der bei diesem Werke thätig gewesenen Künstler, S. 38 u. f. — Die Grundlage der bisherigen Resultate liefert Passavant: Kunstreise durch England und Belgien, S. 403 u. f. (zum Theil nach Vermuthungen von Prof. Mosler in Düsseldorf); hiezu Nachträge Passavant's in dem schon angeführten Aufsatze, Kunstblatt 1841, No. 88 u. f. — Ueber die in Nürnberg aufbewahrten Kölner Bilder giebt Waagen: Kunstw. und Künstler in Deutschland, I, S. 168 u. f. schätzbare Nachrichten.

Der war der beste Maler in allen teutschen Landen*), als er ward geachtet von den Meistern. Er malet einen jeglichen Menschen von aller Gestalt; als hätte er gelebt.“ Hieraus dürfen wir schliessen oder wenigstens vermuthen, dass derjenige Maler, mit welchem die grosse Veränderung eintrat, eben dieser Wilhelm sei**), und dass das Aufkommen der neuen Richtung ein grosses Aufsehen weit und breit erregte; denn die Erwähnung eines Künstlers bloss um seines Ruhmes willen bei einem mittelalterlichen Chronisten, welcher nicht in derselben Stadt, ja nicht einmal in deren Nähe wohnte, ist eine der auffallendsten Erscheinungen. (Dagegen berechtigen die letzten angeführten Worte der Chronik nicht etwa zu der Annahme, dass Wilhelm eine realistische Kunstrichtung befolgt habe; sie sind vielmehr der stehende Ausdruck mittelalterlicher Verwunderung über jede Darstellungsweise, welche sich einigermassen dem Leben näherte). Der bequemern Bezeichnung wegen behalten wir übrigens den schon herkömmlich gewordenen Namen eines „Meister Wilhelm“ für eine Reihe vorzüglicher, einer bestimmten Hand angehörenden Werke der ersten Blüthezeit der Schule bei.

Einem der nächsten Vorläufer dieses Malers mag ein 4.
sehr verblichenes Wandgemälde zu S. Severin in Köln (in einem Nebenraume rechts von der Crypta) zuzuschreiben sein, welches Christus am Kreuz zwischen Maria, Johannes und sechs andern Heiligen darstellt. Die Gewandung hat

*) Nach einer andern Recension sogar: „in der Christenheit“; s. Passavant a. a. O. S. 405.

**) In den kölnischen Urkunden kommt schon seit dem Jahre 1360 ein Maler „Wilhelm von Herle“ vor, welchen man gewöhnlich mit dem grossen Meister Wilhelm identificirt. Allein diese Verlängerung um 20 Jahre stimmt mit manchen Entwickelungsmomenten in den unten anzuführenden Bildern nicht überein und würde zu der Annahme nöthigen, dass während einer so langen Künstlerlaufbahn Wilhelms die Kunst, welcher er einen so mächtigen Anstoss gegeben, auf gleicher, und zwar gleich anziehender Stufe geblieben sei, was den historischen Entwickelungsgesetzen, wo bei höher erwecktem Leben stets neuer Fortschritt oder Verfall auf einander folgen, zuwider ist. Auch thut der Name wenig zur Sache.

noch nicht die Leichtigkeit, die Bildung der Köpfe noch nicht das Rundliche, Naive der entwickeltern kölnischen Schule, doch zeigt sich der Beginn der letztern in der Schönheit der Gestalten und in der Anmuth der Gesichtszüge.

1. §. 76. Auf den Namen des Meisters Wilhelm selbst pflegte man in den letzten Zeiten eine grosse Anzahl von Bildern zu häufen, welche bloss den Schulcharakter im Allgemeinen trugen. Es ist diess um so begreiflicher, als in dieser Zeit der Schultypus noch sehr über den individuellen Typus vorherrscht und der letztere fast nur in einzelnen höhern Beziehungen der Conception sich kenntlich macht, während die Aeusserlichkeiten der Darstellung allen Schulgenossen mehr oder weniger gemeinsam sind. Vor Allem muss hier wiederholt werden, dass kein einziges Bild sich mit diesem Namen in sichere Verbindung bringen lässt. Selbst die wenigen Werke einer gewissen sehr vorzüglichen Hand, welche wir nach herkömmlichem Gebrauche als die des Meisters Wilhelm bezeichnen, haben durchaus keinen unbestreitbaren Anspruch darauf, indem ihre wahrscheinliche Entstehungszeit in die nächsten Jahre nach 1388 fällt, während die Limburger Chronik die grosse und weitbekannte Hauptepoche des wirklichen Wilhelm schon in das Jahr 1380 setzt. Da jedoch frühere nicht viel weniger entwickelte und für die Zeitgenossen sehr staunenswerthe Arbeiten desselben Meisters untergegangen sein können, so mag es bei dieser Benennung sein Bewenden haben.

2. Das älteste bekannte Werk dieser Hand ist wohl ein Wandgemälde in der St. Castorskirche zu Koblenz, in der spitzbogigen Nische über dem Sarcophag des im Jahre 1388 verstorbenen Cuno von Falkenstein, Erzbischofes von Trier*). Wie lange nach dem Tode desselben, oder ob vielleicht gar noch bei seinen Lebzeiten dieses Gemälde entstand, ist völlig ungewiss. Es stellt den Heiland am Kreuze dar, an dessen Fuss der Erzbischof kniet; zu den Seiten,

*) Flüchtig abgebildet bei Moller, Denkmäler der deutschen Baukunst, Taf. 46.

stehend, die HH. Petrus, Maria, Johannes und Castor, Alles auf damascirtem Goldgrund. Petrus und Castor erinnern in ihrer einfachen, statuarischen Ruhe am meisten an den streng gothischen Styl, haben aber bereits die weiche, runde Gesichtsbildung der kölnischen Schule. Bewegter ist die Mittelscene, welcher sie zur Einfassung dienen. Maria und Johannes zeigen in ihren Geberden und Gesichtszügen (welche, vielleicht nicht ohne Absicht, schmaler gehalten sind) den Ausdruck eines tiefen Schmerzes, welcher besonders bei Johannes etwas höchst Ergreifendes hat. In dem Portraitkopf des Erzbischofes ist ein deutliches Streben nach einer etwas rohen Naturwahrheit sichtbar, doch erscheint die Behandlung minder geistreich als in manchen Gestalten des gewöhnlichen Lebens auf andern Bildern dieser Schule. Was dem Ganzen noch den Character des Ueberganges vom alten zum neuern Style giebt, ist wesentlich die etwas strenge und plastische Behandlung der Formen, namentlich der Gewänder, was indess auch mit auf der monumentalen Bestimmung und Technik des Werkes beruhen mag. — Hieran reiht sich am Näch- 3.
sten ein kleiner Flügelaltar im Museum zu Köln. Das Mittelbild enthält die Halbfigur der h. Jungfrau mit dem Christkinde auf dem Arme, welches ihr das Kinn streichelt; sicher eines der anmuthigsten Bilder der nordisch-mittelalterlichen Kunst, welches zugleich die malerische Praxis der Schule schon auf ihrer vollen Höhe zeigt. Die Carnation ist von weichstem Schmelz, mit lichtgrünlichen Schatten und weissröthlichen Lichtern, das Haar der Madonna röthlichblond; auch die gebrochenen Farben der Gewandung zeigen viele Klarheit und das deutliche Streben nach gesetzmässiger Harmonie. Der Kopf ist von grösster Lieblichkeit des Ausdruckes und mag wohl als der reinste frühere Typus des weiblichen Kopfes in dieser Schule betrachtet werden, zeigt aber auch einen Grundmangel, welcher durch alle Werke derselben durchgeht: die grosse Unkenntniss des Knochengestelles im menschlichen Körper. Die ganze Malerei jener Zeit theilt zwar diesen Vorwurf bis zu einem gewissen Grade; anatomische Erforschung war überhaupt noch unerhört, und

eine vollkommen organische und lebendige Handhabung der
Menschengestalt hat vor Lionardo da Vinci wohl nirgends
stattgefunden, — allein schon die Nürnberger Schule besass
wenigstens eine ziemliche Kenntniss der Hauptformen und
Dimensionen des Kopfes und der Extremitäten, während die
Kölner Maler hier in einer grossen Willkür befangen blieben.
Stirn, Nase, Mund und Augen wollen in ihrer Form und
Lage sehr oft zu dem ganz eigenthümlich rundlichen Umriss
des Kopfes nicht stimmen, und selbst wo der Schönheitssinn
und die psychologische Intention des Einzelnen, wie z. B. im
vorliegenden Fall, dennoch den Sieg davonträgt, blickt der
Mangel noch immer deutlich genug durch. Auch die Hände
sind in dieser Schule (und selbst in diesem sonst so schönen
Bilde) ohne Verhältniss und von befremdlicher Dünne der
Finger, die Arme durchgängig zu kurz. Ebenso ist in den
Figuren der HH. Katharina und Barbara auf der Innenseite
der Flügel bereits eine dem Wilhelm und seiner Schule
eigene Schmächtigkeit des Körpers zu bemerken, welcher bis-
weilen wie in der Mitte geknickt erscheint*). — Die Aussen-
seite der Flügel enthält eine Verspottung Christi auf schwar-
zem Grunde, offenbar von derselben Hand, durchaus leicht
und kühn hingeworfen; die bizarren Gestalten der Wider-
4. sacher offenbaren ein derb naturalistisches Streben. — Eine
Tafel des Berliner Museums, welche auf 35 kleinen Feldern
die Geschichte Christi (auf dem letzten die Donatoren) ent-
hält, stimmt mit diesem Aussenbilde so sehr überein, dass sie
demselben Maler zugetheilt werden muss. Die Behandlung
ist leicht, ja beinahe skizzenhaft und hie und da sehr unbe-
stimmt, das Ganze jedoch reich an guten Motiven, nament-
5. lich in der Gewandung. — Ferner hat dieselbe Hand einen
bedeutenden Theil gehabt an dem grossen sog. Clarenaltar

*) Es ist hier ausdrücklich hervorzuheben, dass diess nur von der frühern Periode der Schule gilt, nicht aber von Meister Stephan und seinen Nachfolgern, welche einigermassen von der inzwischen emporgekommenen flandrischen Malerei influenzirt wurden und schon an sich eine neue Entwickelung innerhalb der Schule ausmachen.

in der Johanniskapelle des **Domes** zu **Köln**. Dieses umfangreiche Altarwerk, welches aus einer Reihe von Nischen für (meist nicht mehr vorhandene) Statuetten und einem mittlern Raum für die Monstranz nebst doppelten gemalten Flügeln besteht, stand früher auf der Empore der Nonnen in der ehemaligen St. Clarenkirche zu Köln, kam in der Folge in den Besitz der Gebrüder Boisserée, und wurde von diesen dem Dom geschenkt. Auf der Aussenseite der innern Flügel und auf der Innenseite der äussern sieht man eine grosse Reihenfolge heiliger Scenen dargestellt, oberwärts, von einer etwas ältern, weniger entwickelten Hand, die Passion; unterwärts, von der Hand des Wilhelm, die Geschichte der Maria und des Christuskindes, in je 12 Bildern, und in der Mitte, auf der Thür des Tabernakels ein messelesender Priester; endlich sind auf den Aussenseiten der äussern Flügel noch Ueberreste von einem Gekreuzigten und vielen Heiligen auf rothem, goldblumigem Leinwandgrunde sichtbar, wahrscheinlich von einem Schüler des Wilhelm*). In den Passionsscenen erkennt man einen Künstler, der zwar das Bedürfniss nach einer höhern Richtung, nach einem unmittelbarern Ausdruck des Lebensgefühls empfindet, sich jedoch von dem conventionell gothischen Style seiner Vorgänger noch nicht losmachen kann. Allem Anschein nach entriss ihn der Tod dem noch unvollendeten Werke, welches nun dem jüngern, schon auf seinem Höhepunkt stehenden Meister übertragen wurde. In der That haben die Bilder aus dem Leben der Maria und der Jugendzeit Christi ganz jene ideale Anmuth, jenen weichen Fluss der Gewandung, jenen lieblich zarten Farbenschmelz, jene holde kindliche Naivetät, besonders im Ausdruck der rundlich geformten Köpfe, und zugleich jene schmächtige, nicht sehr energische Körperbildung, welche zusammen den Styl des Wilhelm charakterisiren. Die Aussenbilder, welche der Meister (wie sich diess bei manchen Altarwerken nachweisen lässt) als das Unwichtigste einem Schüler

*) Nähere Beschreibung bei **Passavant**, Kunstreise durch England etc. S. 407 ff.

überlassen haben mochte, zeigen ein neues, glückliches Streben zu weiterm Fortschritte in der Formenbildung und stehen bereits den (vermuthlichen) Jugendbildern des Meister Stephan nahe. Selten wird sich an einem und demselben Werke das Entstehen und die Fortbildung einer Schule in einer so merk-
6. würdigen Folge nachweisen lassen wie hier. — Ein grosses Wandgemälde in der Sakristei von S. Severin in Köln verräth ebenfalls die Hand Wilhelms; es stellt auf dunkelm Grunde Christus am Kreuze dar, zu dessen Seiten links (vom Beschauer) die HH. Severinus, Petrus und Maria, rechts Johannes, Paulus und Margaretha stehen, sämmtlich in Lebensgrösse; unten kniet in kleinerer Figur der geistliche Donator; oben schweben sehr kleine Engel um das Kreuz, theils das Blut Christi auffangend, theils in klagenden Geberden. Diese Engel haben hier einen Typus, welcher der kölnischen Schule fast ausschliesslich eigen, hier übrigens mit besonders anmuthiger Naivetät durchgeführt ist; ihre nur halb angedeutete Gestalt verliert sich in weiten Gewändern, welche spitzflatternd ausgehen; die Flügel sind ebenfalls spitz und meist abwärts gewandt — so füllen diese anmuthigen Figürchen bei manchen kölnischen Bildern in grosser Anzahl den Hintergrund. Der Gekreuzigte ist sehr würdevoll dargestellt und ohne das oberflächlich Schematische, was manchen Crucifixen dieser Zeit anhängt; die übrigen Gestalten zeigen bei einer ziemlich durchgeführten malerischen Behandlung doch statuarische, feierliche Ruhe; nur hat bei einer fast durchgängigen rohen Uebermalung der Schwung der Gewänder etwas verloren. Unter den noch gut erhaltenen alten Theilen ist der Kopf der h. Margaretha hervorzuheben, welcher den Styl Wilhelms nicht verkennen lässt. Das Ganze ist ursprünglich auf die grossartigste Wirkung angelegt, die jedoch durch den jetzigen Zustand beeinträchtigt wird. —
7. Höchst wahrscheinlich ist auch die berühmte h. Veronica mit dem Schweisstuch (in der Münchner Pinakothek) eine Arbeit Wilhelms. Der Kopf, von höchstem und wunderbarstem Reiz, ist in den Formen etwas leichter und mehr hingehaucht als z. B. bei der Madonna des Kölner Museums, übrigens

eines der ergreifendsten Beispiele des frommen Ausdruckes, welcher dieser Schule eigen war. Das Antlitz Christi auf dem Schweisstuch (welches die Heilige ausgespannt vor sich hält) ist nicht ohne eine gewisse typische Grösse der Formen, aber im Ausdruck nicht sehr bedeutend. Unten zu beiden Seiten sitzen sechs niedliche kleine Engel lesend und singend beisammen*). — Endlich befinden sich in der Galerie der 8.
Moritzkapelle zu Nürnberg zwei Bilder (ehemalige Aussenflügel) mit den hh. Katharina und Elisabeth, von grosser Zartheit und Lieblichkeit der Köpfe, auf rothem, goldgestirnten Grunde, und mit diesen scheint die Reihe der bis jetzt bekannten unzweifelhaften Werke dieser Hand abgeschlossen werden zu müssen. Zwar findet sich ebendort noch eine vor- 9.
treffliche Madonna in der Art des Wilhelm, allein der Ton des Fleisches ist zu bräunlich, die Farben zu entschieden und ungebrochen, als dass es ihm selbst zuzuschreiben wäre. (Das Kind hält eine Erbsenblüthe)**).

§. 77. Welchen Einfluss Wilhelm auf Zeitgenossen und 1.
jüngere Künstler geübt, davon geben zahlreiche Schulbilder ein hinreichendes Zeugniss. Man wird bei der Unterscheidung verschiedener Hände in einem von aller Ueberlieferung entblössten Gebiet nicht vorsichtig genug zu Werke gehen können; doch lassen sich wohl mit einiger Sicherheit die auf dem Boden des ältern gothischen Styles stehenden, bloss im Einzelnen von Wilhelms Einfluss berührten Zeitgenossen von den eigentlichen Nachfolgern unterscheiden.

*) Das Bild ist sammt einer reichhaltigen Auswahl anderer aus der ehemaligen Boisserée'schen Galerie durch das grosse lithographische Werk Strixner's „Sammlung alt-, nieder- und oberdeutscher Gemälde der Brüder S. und M. Boisserée etc.“, bekannt geworden. Es trägt dort die Bezeichnung „byzantinisch-niederrheinisch“, welche u. W. zuerst in Göthe's „Kunst und Alterthum“ auf denjenigen Styl angewandt worden war, welchen wir den gothischen nennen. Es bedarf nach dem bisher Gesagten keiner weitern Widerlegung dieses irrigen Namens, welcher auch bereits überall aufgegeben ist.

**) Waagen Kunstw. u. Künstler in Deutschland I., S. 168 u. f. — Passavant, Kunstblatt 1841, No. 89, beschreibt sieben Holzschnitte des Münchner Kupferstichcabinetes, welche sehr entschieden in der Art und Weise des Wilhelm entworfen sind.

2. Einem der erstern mag ein grosses Altarblatt auf Goldgrund im Museum zu Köln — der Gekreuzigte zwischen sieben Heiligen — angehören. Körperverhältnisse, Gewandmotive und manches Andere erinnert an Wilhelm, nur fehlt das ideale Gefühl, die Würde der Stellungen, die hohe Anmuth der Köpfe des letztern; die Engelchen, welche das Crucifix umschweben, sind den seinigen äusserlich und ohne Grazie nachgeahmt; auch deutet eine gewisse Schwere in den Gewändern und eine grelle Körperlichkeit der Farbe auf einen noch vom alten Styl ausgehenden Maler hin. — Vielleicht von derselben Hand ist ein Christuskopf auf dem Schweisstuch, in der Sammlung des verstorbenen Dr. Kerp zu Köln, und ein Altarwerk des dortigen Museums, welches ebenfalls einen Gekreuzigten zwischen Heiligen und auf den
3. Flügeln abermals Heilige enthält. — Andern Zeitgenossen des Meisters darf man folgende Bilder zuschreiben: zwei Tafeln aus einer Passion, Christus am Oelberg und Christus vor Pilatus, im Museum zu Köln, ausgezeichnet durch grossartig alterthümliche, etwa dem Giotto verwandte Gewandmotive; — zwei Flügelbilder, ebenda, mit Verkündigung, Darstellung und Tod der h. Jungfrau, nebst vier Heiligen, etwas derb und kräftig; — zwei Tafeln im Querschiff von S. Cunibert zu Köln, mit mehrern Heiligen, u. a. m.

4. Andere Meister erscheinen geradezu als Schüler und Nachfolger Wilhelms. Ein Altärchen im Besitz des Herrn Bauinspector von Lassaulx in Coblenz ist hier vor Allem interessant, indem es die Einseitigkeit und die Grösse der Schule nebeneinander offenbart. Das Mittelbild enthält die Anbetung der Könige, die Flügelbilder Heilige. Während nun in den Körperverhältnissen die grössten Mängel — besonders kleine Arme und grosse Köpfe — zum Vorschein kommen, sind die Gesichter von der höchsten Grazie und Schönheit in der Art des Wilhelm, dessen weicher Farbenschmelz hier ebenfalls auf das Glücklichste nachgeahmt ist.
5. — Eine ganz andere Seite zeigt die Schule Wilhelms in einer grossen figurenreichen Kreuzigung des Kölner Museums. Hier überrascht hauptsächlich die wohlausgesonnene Anord-

nung der ziemlich verschiedenartigen, auf einem Raume ver-
einigten Handlungen, und die Gruppe der heiligen Frauen,
welche um die hinsinkende Maria beschäftigt sind, ist sogar
bis zu grosser Schönheit ausgebildet. Die kleinen Engelchen,
welche auch hier die Luft erfüllen, schwingen sich mit den
Geberden des leidenschaftlichsten Schmerzes um das Kreuz.
Der Ton ist weisser und matter als bei Wilhelm, die Köpfe
von geringerm Liebreiz, die Gewandung übrigens sorgfältig
und mehr dem Zeitcostüm entsprechend. — Von derselben 6.
Hand scheint das zierliche Flügelaltärchen herzurühren, wel-
ches in der Galerie des Berliner Museums dem Wilhelm
selbst zugeschrieben ist, und auf dem Mittelbilde die heil.
Jungfrau mit andern weiblichen Heiligen auf einer Wiese
sitzend (ein Lieblingsgegenstand dieser Schule) und auf den
Flügeln ebenfalls weibliche Heilige enthält. — Eine grosse 7.
Tafel des Museums von Darmstadt*), der Gekreuzigte zwi-
schen Engeln, Heiligen und Donatoren, ist offenbar von einem
Schüler Wilhelms, aber ohne das Seelenvolle in dessen Köpfen
gemalt. — Eine hieher gehörende Tafel mit vier Aposteln in
der Moritzkapelle zu Nürnberg zeichnet sich durch reine und
schöne Gewandmotive aus. — In der Münchner Pinakothek 8.
sind vier kleinere Bilder, Verkündigung, Heimsuchung, Ge-
burt Christi und Anbetung der Könige (3, 6, 7, 8), von einem
der vorzüglichern Nachfolger Wilhelms, ein (getrenntes) Al-
tarwerk dagegen (4, 5, 9), welches einen Christus am Kreuz
zwischen den Aposteln in halber Lebensgrösse darstellt,
wovon je drei auf die Flügel kommen, von einer geringern
Hand. — Auch ein grosses Altarbild in der Kirche zu Kirchsahr 9.
(unweit Altenahr) scheint von einem Schüler des Wilhelm
gemalt zu sein; es stellt in der Mitte die Kreuzigung, an
den Seiten andere Begebenheiten der Passion in ziemlich
derb gehaltenen Formen dar**). — An einigen Pfeilern der 10.
St. Cunibertskirche zu Köln befinden sich stark übermalte
grosse Heiligenfiguren, welche im Ganzen die Auffassung

*) Beschrieben von Passavant, Kunstblatt 1841, No. 88.

**) S. Kinkel: die Ahr, S. 308.

derselben Schule, nur mit deutlicher ausgesprochenem Gefühle für die körperliche Existenz zeigen.

Wenn man die Urheber dieser und der folgenden Werke unter dem Namen der altkölnischen Schule zusammenfasst, so ist damit keineswegs gesagt, dass es lauter Kölner waren; vielmehr lässt sich vermuthen, dass die von Wilhelm ausgehende Anregung sich rasch am ganzen mittlern und Niederrhein und in den nähern Gegenden Westfalens verbreitete und vielleicht selbst das Entstehen von Filialschulen veranlasste (s. unten).

1. §. 78. Um den Anfang des XV. Jahrhunderts lässt sich in der kölnischen Malerei eine neue Entwickelung erkennen, welche in den Werken des Meisters Stephan, wahrscheinlich eines unmittelbaren Schülers des Wilhelm, ihren Gipfelpunkt findet. Die geistige Richtung bleibt zwar wesentlich dieselbe, allein sie dringt zu einem reichern, vielartigeren Ausdruck durch, und zwar nicht ganz ohne Einwirkung von Seiten der flandrischen Malerschule, welche inzwischen auf dem ganz neuen Wege des Realismus zu einer höchst vielseitigen Darstellung des Lebens gelangt war. Doch ist diese Einwirkung in den kölnischen Gemälden der betreffenden Epoche keineswegs das Vorherrschende; sie lässt sich höchstens in einzelnen Aeusserlichkeiten, z. B. in der Behandlung gewisser Gewandstoffe, u. dgl. sichtbar festhalten, während die Sinnesweise des Malers durchaus der alten Tendenz zugethan bleibt. Einige besondere Veränderungen in Colorit und Formenbildung gehören sicher keinem ausländischen Einfluss, sondern der innern Weiterbildung des Schultypus an; so die etwas kürzern Verhältnisse des Körpers, die vollkommnere (namentlich weniger runde) Bildung des Kopfes, die häufigere Anwendung des Zeitcostüm's, u. a. m. Das Wichtigste aber war, dass in die bei Wilhelm noch sehr allgemeinen und wenig abwechselnden Physiognomien eine grössere individuelle Tiefe und Verschiedenheit kam, ohne doch dem Ausdruck überirdischer Schönheit und Heiligkeit Eintrag zu thun, sodass die Werke des Stephan, des zweiten und wichtigern Hauptmeisters der Schule, gradezu als das Höchste

zu betrachten sind, was in dieser Richtung je geleistet worden.

Lebenslauf und äussere Umstände sind bei ihm fast 2.
ebensowenig bekannt als bei Wilhelm, und wenn nicht Albrecht Dürer in seinem Reisetagebuch zufällig angemerkt hätte, dass er „zwei Weisspfennige ausgegeben, um sich die Tafel des Meister Stephan öffnen zu lassen“, so wüssten wir vielleicht selbst den Namen des grossen Künstlers nicht. Nun aber hat neuerdings J. J. Merlo (Die Meister der altköln. Schule, Köln 1852) in den alten Registern, namentlich unter den Jahren 1442 und 1448 einen Maler Stephan Lochner (nicht Lothner, wie man anfangs gelesen) aus Constanz gefunden, der Hauseigenthümer in Köln, und zweimal durch Wahl seiner Zunft Mitglied des Rathes gewesen, also offenbar in hohem Ansehen gestanden hat († 1451). Nach der Ansicht Sotzmanns, dem Waagen beipflichtet, dürfte er daher mit dem Maler des Dombildes identisch sein. Die chronologische Reihenfolge der wahrscheinlich von ihm herrührenden Werke lässt sich nur durch Vermuthung bestimmen. — Wir beginnen mit einem Cyclus von ziemlich grossen Gemälden in der Sammlung des Hrn. Schmitz in Köln, welche die äussern und innern Flügel eines Altarwerkes ausmachten, — jene aus 3.
Heiligenfiguren und Donatoren auf rothem, goldgeblümtem Grund, diese aus Passionsbildern auf Goldgrund bestehend. Aller Wahrscheinlichkeit nach sind es entweder Jugendarbeiten Stephans oder eines ihm nahe stehenden Mitschülers. In den Heiligen herrscht noch der Typus des Wilhelm, doch haben die Köpfe bei aller Anmuth und Lieblichkeit schon einen bestimmtern Charakter, die Gestalten eine freiere Haltung; die Gewandung ist ungemein grossartig und feierlich gelegt. Weniger genügen die Scenen der Passion, indem hier den lebhafter bewegten Gestalten das Geschick und die flüchtige Keckheit fehlt, womit Wilhelm (wenigstens auf den Aussenflügeln der Madonna des kölnischen Museums) dergleichen behandelte; doch sind manche Köpfe nicht ohne frische Naturwahrheit aufgefasst. — Etwas zweifelhaft ist die 4.
Betheiligung Stephans an den jetzt zerstreuten Einzelbildern

eines grossen Altars aus der Abtei Heisterbach bei Bonn. Zwei Tafeln davon, Geisselung und Grablegung, befinden sich im Kölner Museum; es sind höchst einfache Compositionen mit edel gebildeten, aber etwas ausdruckslosen Köpfen; auch die Gewandung ist nicht bedeutend; dagegen würde die überaus reiche Modellirung und das etwas umflorte Colorit
5. zu den spätern Arbeiten Stephans wohl passen. — Die ersten Bilder, welche mit einiger Entschiedenheit die Hand des Stephan erkennen lassen, sind eine erst neuerlich aufgefundene, weit über lebensgrosse Madonna mit dem Kinde, im erzbischöflichen Besitz daselbst, ferner eine h. Ursula, wiederum im Museum zu Köln; vielleicht ein ehemaliger Aussenflügel desselben Heisterbacher Altars. Die Heilige erscheint in feierlich ruhiger Stellung, mit ausgebreiteten Armen, in der einen Hand einen Pfeil, in der andern einen Palmzweig haltend; ihr Mantel fällt breit nieder und dient vieren vor ihren Jungfrauen, die in kleinerm Massstabe dargestellt sind, zum schützenden Baldachin. Seiner Bestimmung nach ist das Gemälde in der Ausführung und Färbung einfach; das schlichte grüne Gewand hebt sich von dem blauen Hintergrunde nur wenig ab; dabei sind die Köpfe im lieblichsten Farbenschmelz wie hingehaucht und von der schönsten idealen Anmuth. In den Gestalten herrscht überhaupt noch die Auffassung Wilhelms mit all ihrer hohen Lieblichkeit; nur ist damit eine Gemessenheit und Sicherheit des Styles verbunden, welche weit über seine Weise hinausgeht*).

1. §. 79. Eine ungleich höhere und selbständigere Ausbildung zeigt Stephan in dem berühmten sogenannten **Dombilde**, welches mit Recht als eine der allerhöchsten Leistungen der ältern Kunst diesseits der Alpen betrachtet wird. Schon die Absicht, welche bei der Bestellung gewaltet haben muss, ist nicht ohne Bedeutung. Der Rath von Köln hatte

*) Dieses leider sehr beschädigte Bild befand sich 1841 in der (dem Publicum unzugänglichen) Reserve des Museums. Ob es mit einem seitdem aufgestellten stark restaurirten Gemälde desselben Inhalts identisch ist, wissen wir nicht.

im Jahre 1425 die Juden aus der Stadt gewiesen; im folgenden Jahr liess er an die Stelle ihrer Synagoge nächst dem Rathhause eine Kapelle bauen und mit einem Altar versehen, „damit statt der Unehre und Schmähung, welche einst an dieser Stätte Gott dem Herrn und seiner zarten Mutter Maria bewiesen worden, ihnen jetzt alle Ehre und Andacht dargeboten werde*)“. Es handelte sich also darum, die Königin des Himmels in höchster Glorie, umgeben von den werthesten Heiligen der Stadt, mit allen Mitteln der Kunst auf die würdigste Weise darzustellen. — Das Werk besteht bekanntlich 2.
aus einem Mittelbilde mit Flügeln, auf denen, wenn sie geschlossen sind, die Verkündigung Mariä dargestellt ist. Im Innern sieht man, auf dem Mittelbilde, die Anbetung der Könige: die heil. Jungfrau auf dem Throne sitzend und von einem langen, dunkelblauen, mit Hermelin gefütterten Mantel umflossen; zu ihren Seiten die beiden ältern Könige knieend, der jüngere und die Personen des Gefolges umhergereiht. Auf den Seitentafeln sind die übrigen Stadtpatrone dargestellt, zur Rechten der heil. Gereon in goldenem Panzer und blausammtnem Wappenrock, mit seinen Kriegsgesellen in den Trachten jener Zeit; zur Linken die heil. Ursula mit ihren

*) Worte der Urkunde vom Jahre 1426, nach gütiger Mittheilung des Obersekretärs Herrn P. Fuchs. — Die Jahrzahl 1410, welche man aus gewissen Zeichen auf dem Bilde selbst herausgedeutet, fällt hiermit dahin. (Andere lasen dieselben Zeichen als Namen des Künstlers M(agister) NOX). Ebenso verhält es sich mit dem Namen Philipp Kalf, welchen man in den willkürlichen Zügen einiger Ornamente zu erkennen glaubte. Die oben erwähnte Stelle aus dem Tagebuche Albrecht Dürers, welche sich füglich nur auf das jetzige Dombild beziehen kann, hat den Namen des Meister Stephan hinlänglich festgestellt. (Vergl. oben.) — Vor der Raubsucht französischer Commissarien glücklich im Rathhausthurme gerettet, hat das Werk doch bei mehrmaliger Restauration dergestalt gelitten, dass es an sehr vielen Stellen kaum noch einen kümmerlichen Eindruck der ehemaligen Schönheit giebt. Im Jahre 1810 erhielt es seine jetzige Stelle in der Agneskapelle des Domchors. — Eine Abbildung sammt einem Aufsatze Wallrafs im „Taschenbuch für Freunde altdeutscher Zeit und Kunst auf das Jahr 1816“. — Vgl. M. J. de Noel, der Dom zu Köln, 2. Auflage, S. 59 u. f.

3. Geleitern und der Schaar ihrer Jungfrauen. Der erste Blick zeigt, dass dieses Werk weit über alle bisherigen Leistungen der Schule hinausgeht, wobei allerdings nicht zu vergessen ist, dass wir vielleicht eine Menge von Gemälden, welche die Mittelstufen und Uebergänge bilden mochten, nicht mehr besitzen. Die Composition ist bei allem Reichthum in grossartiger Einfalt angeordnet und bildet, namentlich in der Haupttafel, schöne und wohlthuende Linien, welche den Eindruck feierlicher Ruhe hervorbringen. Sodann ist die Körperdarstellung hier bedeutend fortgeschritten; die Gestalten haben bei all ihrer idealen Auffassung ein sehr sicheres äusseres Dasein und körperliche Abrundung; es zeigt sich, namentlich in den männlichen Figuren, eine treffliche, lebensvolle Naturalistik; der einzige conventionelle Uebelstand ist
4. die unschöne, gespreizte Stellung der Füsse. Die Köpfe, soweit man sie bei dem jetzigen Zustande des Bildes beurtheilen kann, sind oder waren grossentheils von hoher Schönheit, manche auch von tiefem, höchst bedeutendem Ausdruck. Am meisten conventionell und befangen erscheint das Flügelbild der heil. Ursula, wo der Ausdruck des kindlich Naiven in den zahlreich über einander hervorschauenden Mädchenköpfen (von einem noch mehr den ältern Meistern entsprechenden, rundlichen Typus) sich in fast spielender Weise wiederholt; auch fällt hier ein gewisses Perlgrau in der Carnation am meisten auf. Grösserer Ernst, Strenge und Derbheit zeigt sich in dem Flügelbilde des heil. Gereon. Am freisten aber ist die Behandlung des Mittelbildes, namentlich in den beiden höchst würdevollen Gestalten der Könige; der Kopf des greisen knienden Melchior ist insbesondere herrlich gebildet und von wunderbarstem Ausdruck; auch die höchst lebendig und wahr dargestellten Hände übertreffen alle bisherigen Leistungen in ihrer Art. An dem Idealkopf der Madonna sind leider höchstens die Hauptlinien als ursprünglich zu betrachten; das Kind zeigt eine edle, von aller Dürftigkeit weit entfernte Fülle der Gestalt und dabei die zarteste Durchbildung. Glücklicher Weise ist in dem Aussenbilde der Verkündigung der Kopf der Jungfrau noch gut erhalten, in welchem sich

die kindliche Anmuth des Meisters zu einer klassischen Reinheit der Form und zum schönsten, reizvollsten Ausdruck steigert.

In mehr als einer Beziehung ist dieses Werk ein Mark- 5.
stein nordischer Kunst. Man möchte glauben, es habe sich damals noch gefragt, ob die deutsche Malerei einen durchgebildeten, allseitigen Idealismus aus sich heraus gebären würde oder nicht, und um so unbegreiflicher erscheint das so baldige und völlige Verschwinden dieser so gross angelegten Richtung vor dem rasch eindringenden flandrischen Realismus*). Vor der Hand genügt es indess, auf die ersten Spuren des letztern in diesem Werke selbst aufmerksam zu machen. Zwar ist dasselbe nicht in Oel**), sondern wie alle ältern deutschen Tafelbilder in Tempera gemalt; allein die Wirkungen, welche damals die Brüder van Eyck durch die Technik ihrer Oelmalerei zum Erstaunen der Welt hervorbrachten, sind hier durch Hinzufügung eines ebenfalls höchst vorzüglichen, den Nürnbergern und Kölnern eigenen Bindemittels (welches wir nicht mehr kennen) auf das Sinnreichste nachgeahmt; so z. B. die blendende Spiegelung der Rüstungen, das Schillern der Gewandstoffe, viele Einzelheiten des Costüms und dergl. mehr. Damit sind noch andere Aeusserlichkeiten der flandrischen Darstellung auf Stephan übergegangen, z. B. manche schon eckig gebrochene Falten, doch so, dass im Ganzen noch der grosse, ruhige Faltenwurf des gothischen Styles vorherrscht. Dagegen ist der naturalistische Zug in manchen Figuren wahrscheinlich als Stephans Eigenthum oder vielmehr als ein der deutschen Kunst überhaupt innewohnender Antrieb zu betrachten, da er nicht wie bei den flandrischen Malern in das streng Individuelle, Portraitmässige übergeht, sondern sich auf einer gewissen allgemei-

*) Das Jahr 1426 ist das Todesjahr des Hubert van Eyck und der Beginn der höchsten Blüthezeit seines Bruders Johann.

**) Im Gegensatz zu dieser Behauptung erklärt Waagen (Handb. d. Gesch. d. Malerei Th. I, S. 158), dass das Dombild sicher in Oel gemalt sei.

nen Höhe hält. In allen wesentlichen Beziehungen ist der Maler offenbar frei und selbständig geblieben.

1. §. 80. Ein rein erhaltenes und nur sehr wenig verletztes Bild des Stephan, allerdings nur von kleinem Massstabe, von Hotho und Waagen für sein frühestes Werk gehalten, zeigt nicht nur alle Vorzüge seiner Auffassung, sondern auch die hohe Durchbildung seiner Technik, und zwar letztere vollständiger als das Dombild in seinem jetzigen Zustande: die Madonna in der Rosenlaube, früher im Besitz des Banquiers Herrn von Herwegh zu Köln, jetzt im dortigen Museum. Maria sitzt mit holdseliger Miene, das Christuskind im Schoose haltend, auf einer blumenreichen Wiese, über ihr eine Laube von Rosen; hinten an einer Rosenbank schauen anbetend mehrere kleine Engel herein; einige reichen dem Kinde Aepfel, und vorn sitzen noch zwei Engelchen zu jeder Seite und musiciren; oben, in goldnen Wolken, thront Gott-Vater; dabei schwebt die Taube des heil. Geistes. Die Madonna hat dieselbe hohe Idealität wie die Himmelskönigin des Dombildes, nur ist hier auch der Kopf in seiner ganzen plastischen Schönheit und Würde erhalten; das Kind ist heiterer und naiver als dort, und wenigstens theilweise eben so anmuthig und edel gebildet. In den Gestalten und Geberden der kleinen Engel, — wie sie das Christuskind anblicken, ihm ihre Gaben darreichen, u. s. w. — ist das Holdselig-kindliche mit der tiefsten Innigkeit gepaart. Auf dem Boden der heitersten, unschuldigsten Gemüthsstimmung entwickelt sich hier überhaupt eine ahnungsvolle Tiefe der Empfindung, welche bloss in Fiesole ihr Gegenstück findet, nur dass dieser in seiner ekstatischen Befangenheit nicht leicht zu einer so vollkommenen Naivetät gelangte. Das Colorit ist von grösster Klarheit und Zartheit und im Nackten durchaus licht und ideal, wie von einem zarten Perlschimmer durchhaucht. In diesem Bilde ist eine Stimmung verkörpert, welche man mit derjenigen der süssesten Minnelieder vergleichen möchte.

1. §. 81. Ausser diesen Werken ist kaum noch irgend Etwas vorhanden, was mit Sicherheit derselben Hand zuzu-

schreiben wäre*). Den meisten Anspruch haben wohl zwei Bilder der Münchner Pinakothek (10 u. 14), je drei halb lebensgrosse Heiligenfiguren auf dunkelm Hintergrunde. —
Zwei andere Bilder, ebenfalls mit je drei Heiligen, von klei- 2.
nerm Massstabe, im kölnischen Museum, mögen eher einem Schüler angehören, welcher sich wohl die Körperverhältnisse, die Stellungen, und das Farbenprincip des Stephan, nicht aber dessen Kraft in Farbe und Form und noch weniger seine geistige Anmuth angeeignet hatte. Diesen Bildern entspricht, im Museum von Darmstadt, eine von vielen Nebenfiguren und Engeln umgebene Darstellung Christi im Tempel, welche das Datum 1447 trägt. Auch hier ist wohl das Sanfte und
Milde, nicht aber die höhere Grazie errreicht. — Vorzüg- 3.
licher, doch auch wohl nicht von Stephan selbst, ist eine Tafel, im Besitze des Herrn Dr. Förster in München, den Gekreuzigten zwischen sechs Heiligen auf Goldgrund darstellend, worunter ein St. Christoph im stattlichsten Costüm der Zeit. Die edeln Köpfe und die grossartige Gewandung zumal der weiblichen Figuren deuten auf einen der vorzüglichsten Schü-
ler oder Zeitgenossen. — Eine freie Nachahmung des Dom- 4.
bildes, im kölnischen Museum, in drei Bildern, ist zwar nicht viel jünger als das Original, aber von geringem Belang. —
Die Bibliothek zu Frankfurt a. M. besitzt in der ihr durch 5.
Vermächtniss zugefallenen Prehn'schen Sammlung ein liebliches miniaturartiges Bildchen aus der Zeit des Stephan, welches den Uebergang aus der ältern, kirchlich typischen Auffassungsweise in eine mehr subjectiv-poetische und phantastische anschaulich darlegt. Dasselbe stellt den Paradiesgarten vor. Maria sitzt zur Seite eines Steintisches und liest; auf dem Tische steht ein Glas und einige Früchte. Vor

*) Ueber die gräfl. Haxthausen'sche Sammlung, welche öfter ihren Ort wechselt, wissen wir keine nähere Auskunft zu geben. Dieselbe soll von Meister Wilhelm eine Anbetung der Könige und einen Johannes, von Meister Stephan ein Begräbniss des h. Laurentius mit vier Rückbildern (Christi Auferstehung und Himmelfahrt, Mariä Tod und Krönung), ausserdem eine Verkündigung auf 2 Flügeln und eine Madonna enthalten.

ihr sitzt das bekleidete Christuskind in den Blumen und spielt auf einem Hackbrett, das ihm eine heilige Frau hinreicht. Eine zweite schöpft Wasser aus einem Brunnen, eine dritte pflückt Kirschen in einen grossen Korb. Auf der andern Seite sitzen der Erzengel Michael, den Kopf bequem in die Hand gestützt, und St. Georg; neben jenem kauert ein Aeffchen, neben diesem liegt der kleine Drache überwunden auf dem Rücken. Ein anderer Heiliger lehnt hinter ihnen horchend an einem Baumstamm. Der Garten, von Blumen, Vögelchen u. dgl. wimmelnd, ist mit einer Mauer gegen die Aussenwelt abgeschlossen. Die Auffassung der Gestalten und der sehr ausgesprochene Sinn für das Liebliche deuten auf nahe Verwandtschaft mit Stephan, nur fehlt in Bewegungen und Gewändern das Freie und Fliessende und in den (etwas
6. bunten) Farben die harmonische Weichheit desselben. — Ein Werk, welches man lange Zeit dem Stephan zuschrieb, das jedoch unmöglich von seiner Hand, wohl aber von der eines nur wenig jüngern Zeitgenossen oder Schülers sein kann, ist das grosse Altarwerk der St. Laurentiuskirche zu Köln, gegenwärtig an drei verschiedenen Orten zerstreut. Das Mittelbild desselben, im Kölner Museum befindlich, stellt das jüngste Gericht dar: Christus auf dem Regenbogen thronend, Maria und der Täufer Johannes zu seinen Seiten; kleine Engel mit Posaunen, Passionswerkzeugen u. s. w. umgeben ihn. Unterwärts kommt eine grosse nackte Schaar aus einer Schlucht hervor, um von zahlreichen Teufeln mit einer Kette umschlossen und in die Hölle gezerrt zu werden. Vorn sieht man die Auferstehenden aus ihren Gräbern steigend und ebenfalls meist von sehr phantastischen Teufeln in Empfang genommen. Rechts, in der Hölle selbst, unter grossen Flammengebäuden, wartet Satan der Ankommenden und die mannigfaltigsten Martern beginnen. Links öffnet sich das prachtvolle gothische Portal des Paradieses, auf dessen Zinnen singende Engel; Petrus mit Hülfe anderer Engel empfängt die nackten Seligen; andere von diesen werden durch Engel gegen die heranspringenden Teufel vertheidigt. — Vom Style des Stephan ist hier mit Ausnahme der Aeusserlichkeiten gar

nichts zu bemerken. Der Typus, selbst der drei himmlischen Figuren, weicht in Formen und Ausdruck, namentlich auch in der starken, dunkeln und schweren Färbung weit von dem seinigen ab. Noch mehr spricht die ganze Auffassung des Gegenstandes dagegen. Statt der hohen Idealität, Würde und Innigkeit des Dombildmeisters herrscht hier eine abenteuerliche, phantastische Laune, welche bis tief in das Barocke geht und sich rein realistischer Formen bedient. Die Seligen, an deren Ausdruck die ganze Grösse Stephans hervortreten müsste, sind in dieser Beziehung gerade das Schwächste im Bilde, obschon das mehr oder weniger in Stephans Weise behandelte Nackte eine im Verhältniss bedeutende Körperkenntniss und Vollendung zeigt. Auch die Engel sind zwar hübsch, aber von dem hinreissenden Liebreiz des Stephan weit entfernt. In den Gesichtern und Geberden der Verdammten ist das Entsetzen lebendig und grell ausgedrückt; in den bestialischen Teufelsqualen aber ergeht sich eine Phantasie, welche der Tollheit eines Hieronymus Bosch nicht unwürdig zur
Seite stände*). — Aehnliches lässt sich von den Innenbildern 7.
sagen, welche in zwölf Abtheilungen das Marterthum der Apostel darstellen und im Städelschen Institut zu Frankfurt a. M. getrennt aufbewahrt werden. Der Maler bewegt sich mit ganz entschiedenem Wohlgefallen in den scheusslichsten Barbareien, welche bei der Hinrichtung des h. Bartholomäus ihre Spitze erreichen. Ein zerlumpter Kerl wetzt behaglich sein Messer, ein Anderer reisst dem Heiligen die Haut vom Arme und hält dabei sein Messer zwischen den Zähnen, ein Dritter ergiebt sich höhnischem Jauchzen; ein Vierter wartet wohlgefällig lächelnd, bis er seine Pfefferbüchse auf den Geschundenen ausschütten kann u. dgl. m. Diess und alles Aehnliche ist übrigens mit grossem Talent zur Erscheinung gebracht, und die Leidenschaft zwar gemein aber energisch ausgedrückt. Es ist einer der frühsten und zugleich wildesten Versuche der halbfreigewordenen Kunst,

*) Nach dem Costum der Stifterporträts dürfte die Ausführung, wie Waagen bemerkte, zwischen 1450 u. 1460 fallen.

8. alle und jegliche Fesseln abzuwerfen. — Die Aussenseiten
der Flügel, wovon jede drei Apostel und einen andern Heiligen (S. Benedict und S. Bernhard) unter goldenen Baldachinen enthält, befinden sich in der Münchner Pinakothek (No. 1 und 2, dort „Wilhelm“ genannt). Es sind dieselben schweren Formen und unschönen Charaktere der Köpfe, welche sich in den Idealfiguren des Mittelbildes bemerklich machen; namentlich fällt hier eine knollige Bildung der Nase auf, welche mehrern Kölnern jener Zeit eigen, bei Stephan aber nur andeutungsweise vorhanden ist.

1. §. 82. Andere mehr oder weniger ausgezeichnete Bilder
von Nachfolgern und Schülern des Stephan befinden sich zu Köln in den Sammlungen der HH. Schmitz, Essingh, Kerp u. a., sowie in einigen Kirchen der Stadt und der Umgegend. (In der Kirche zu Altenberg an der Lahn, auf dem Nonnenchor eine Anbetung der Könige; in der Pfarrkirche zu Münstereiffel, an den eisernen Thüren des Reliquienkastens, zwei handwerksmässig gemalte Heilige;
2. u. a. m.) — Aus der ehemaligen Boisserée'schen Sammlung
ist eine höchst anmuthige Himmelfahrt Mariä und zwei ausgezeichnete Tafeln auf Goldgrund, mit S. Gereon und S. Mauritius nebst ihren Gefährten in die Moritzkapelle zu Nürn-
3. berg übergegangen. Mehreres befindet sich im Museum von
Berlin, u. a. zwei grosse Tafeln mit der Findung des Kreuzes und der Anbetung der Könige, worin die noch sehr befangenen kölnischen Köpfe und Bewegungen mit den in flandrischer Pracht behandelten Gewändern auffallend contrastiren. —
4. Zwei Tafeln mit je vier weiblichen Heiligen im Museum von
Darmstadt (aus Seligenstadt stammend) zeigen wenigstens in den Köpfen kölnischen Einfluss und in der sehr vollen Ge-
5. wandung das allgemeine gothische Stylprincip. — Zu den
bedeutendern Miniaturen im Style der Kölner Schule dieser Zeit scheinen diejenigen zu gehören, welche ein in der paulinischen Bibliothek zu Münster (früher in der dortigen Dombibliothek) befindliches Missale in reicher Folge schmücken*).

*) Vgl. Becker, im Museum, 1835, No. 49, S. 391 u. f.

Die schönsten aber enthält ein Gebetbuch (Duodez) der Grossherzogl. Bibliothek zu Darmstadt, früher dem Baron Hübsch gehörig*) und mit der Jahrzahl 1453 bezeichnet.

Auch Wandbilder sind aus dieser spätern Zeit der Schule 6.
erhalten. Im Chor des Domes zu Frankfurt a. M. zieht sich über den Stühlen eine Reihe von früher übertünchten, neuerlich jedoch wieder gereinigten Fresken hin, welche im Jahre 1427, von einem dem Stephan nahe verwandten Zeitgenossen gemalt sind. Sie stellen der Hauptsache nach, in einer Folge von 28 kleinern Bildern die Geschichte des heil. Bartholomäus, und in zwei grössern Bildern zu den Seiten des Altares eine Scene der Offenbarung und Christus als Gärtner vor der Maria Magdalena, auf rothem Grunde, dar. In der Körperauffassung lassen sich bei unzweifelhafter Einwirkung Stephans, doch mehr die Typen der ältern Schule, nur ohne deren Anmuth, erkennen; auch fehlt es den Bewegungen noch an dem rechten Leben, und den Marterscenen, welche deutlich an die Martyrien der eben erwähnten Bilder im Städelschen Institut erinnern und in der Intention hie und da nicht minder grässlich sind, an der rechten Leidenschaft. Vortrefflich ist ein dornengekrönter Christuskopf, welcher unter andern Gegenständen in der Füllung einer gothischen Wandnische enthalten ist. — In S. Ursula zu Köln befindet 7.
sich eine grosse Reihenfolge von Tafelgemälden aus der Legende der Heiligen von einem Nachfolger Stephans. Die Composition ist naiv und kindlich bis ins Komische, allein reich an lieblichen Köpfen von dem runden Typus der Schule; Einzelnes ist sogar treffliche Nachahmung des Dombildes. Die etwas schwere Farbe mag zum Theil die Folge mehrfacher Restaurationen sein. In den artigen Landschaften der Hintergründe lässt sich eine glückliche Aneignung des van Eyck'schen Princips nicht verkennen.

Schon vor der Mitte des XV. Jahrhunderts machten 8.
sich in der kölnischen Malerei ausser dem zunehmenden flandrischen Einfluss noch andere Einwirkungen und eine

*) Waagen im D. Kstbl. 1850. S. 307.

innere Neigung zum Naturalismus geltend, welche ihr Lebensprincip rasch zersetzten. Indem wir diesen Uebergang einem der folgenden Abschnitte vorbehalten, muss hier nur noch erwähnt werden, dass einige Werke aus verhältnissmässig später Zeit die altkölnische Darstellungsweise wenigstens in
9. einzelnen Anklängen beibehalten. Eine Tafel mit dem Gekreuzigten zwischen Maria und Johannes — ziemlich grosse Figuren auf Goldgrund — im kölnischen Museum, trägt die Jahrzahl 1458 (nebst den Namen des Stifters Werner Wilmerink), und gehört in der etwas naturalistischen Gesammtauffassung und in den eckigen Falten schon völlig der neuen Richtung an, während die Grundlage der Körper- und Gesichtsbildung und manches in den Hauptmotiven der Gewan-
10. dung noch altkölnisch ist. — Ein Altarbild in einer der nördlichen Seitenkapellen von St. Andreas in Köln, Maria mit dem Kinde, von zwei Heiligen und vielen Knienden umgeben, ist vom Jahre 1474 und lässt doch z. B. in der Haltung der Madonna und in andern Dingen ein Element der alten Schule nicht verkennen*).

1. §. 83. Eine eigenthümliche Verzweigung der Schule von Köln und zwar wesentlich in der von Wilhelm aufgestellten Bildungsweise, zeigt sich in der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts in Westphalen. Leider ist jedoch die Geschichte der ältern westphälischen Kunst sehr im Dunkeln, da es hier bis auf die neueste Zeit an Interesse für Erforschung und Sicherung der Momente gefehlt hat und auch gegenwärtig dieses Interesse nur erst von Wenigen getheilt
2. wird. — Zunächst ergiebt sich das Verhältniss der westphälischen Schule zu der von Köln aus einigen, ehemals im Kloster St. Walburg zu Soest befindlichen Gemälden, die gegenwärtig in dem Provinzial-Museum zu Münster aufbewahrt werden**). Das frühste von diesen, ein grosses Altar-

*) Ueber kölnische Einflüsse auf niedersächsische, bayrische, österreichische Kunst vergl. Waagen D. Kstbl. 1850, S. 323 ff.

**) Vgl. Becker, im Museum, 1836, No. 47, S. 374 u. f. — P s-savant, im Kunstblatt 1841, No. 100.

gemälde, welches einer Inschrift zufolge der frühern Zeit des XV. Jahrhunderts angehört und in der Mitte den Tod der Maria, auf den Seitenbildern die Verkündigung und die Anbetung der Könige darstellt, hat nur die allgemeinen Kennzeichen des Kölner Styles und ist in der Ausführung noch mannigfach unbeholfen. — Bedeutender ist ein zweites Gemälde, welches die Krönung der Maria und auf den Seiten, in besonderen Abtheilungen, die beiden Patrone des Klosters, St. Augustin und die heilige Walburg darstellt. Hier ist die Composition des Bildes von grossartiger Würde, der Ausdruck in den Köpfen voll Anmuth, die Gewandung in edlem einfachem Styl und das Ganze erinnert bedeutend an die Weise des Meister Wilhelm. — Zwei kleinere Gemälde, früher Flügelthüren eines Tabernakels, die heil. Dorothea und Ottilia darstellend, vermählen hiemit eine ausserordentliche Grazie, welche der Weise des Fra Giovanni da Fiesole in gewissem Grade verwandt ist.

Ein ähnliches Verhältniss, wie bei den genannten, findet 3.
auch bei mehreren, in der Marienkirche zu Dortmund vorhandenen Gemälden (neutestamentliche Scenen in halber Lebensgrösse) statt, welche dort jedoch ihrem Untergange Preis gegeben sein sollen. — Von geringerer Arbeit sind die Flügel des Hauptaltars der dortigen Rainoldskirche, mit 16 Darstellungen aus dem Leben Christi, und ein Bild des Gekreuzigten in der Paulskirche zu Soest. Im Ganzen zeigen diese altwestfälischen Bilder lichte Färbung, schöne ovale
Köpfe und einen grossartigen Faltenwurf*). — Das Museum 4.
von Berlin besitzt aus derselben Schule einen Christuskopf in einem goldenen, mantelförmigen Nimbus; zwölf andächtig betende Engelfigürchen füllen, je zu dreien, die Ecken aus. Auch hier deutet die Behandlung mehr auf eine Einwirkung Wilhelms als auf Stephan, besonders die ungemein reich verschmolzene Modellirung des von oben beleuchteten Kopfes. Es sind schöne, sanfte Züge, welche in der Sinnesweise etwa

*) Ueber andre westphälische Bilder unter kölnischem Einfluss vergl. Waagen D. Kstblatt 1850. S. 308.

an die heil. Veronika in der Pinakothek erinnern, jedoch des tiefern physiognomischen Gehalts entbehren und im Ausdruck gleichgültig erscheinen. — Seit der Mitte des XV. Jahrhunderts weicht übrigens auch in dieser Schule der gothische Idealismus vor einem sehr bestimmten flandrischen Einfluss und einer neuen, einheimischen Entwickelung zurück.

1. §. 84. Einige Glasgemälde vom Anfang des XV. Jahrhunderts, mit den Legenden des Apostels Paulus und des heil. Hieronymus, in der Frauenkirche zu Lübeck (ehemals in der dortigen Burgkirche, schreibt man mit grösster Wahrscheinlichkeit einem von Jugend auf in Lübeck ansässigen Italiener, dem Francesco, Sohn des Domenico Livi aus Gambassi (bei Volterra) zu. Dieselben lassen eine eigenthümliche Durchdringung des entwickeltern deutsch-gothischen Styles und desjenigen einiger Nachfolger Giotto's (des Agnolo Gaddi, des Cennino) erkennen, doch so, dass der erstere vorwiegt. Mit einer freien, hie und da selbst naturalistischen Behandlung verbindet sich eine zarte Milde und ein idealer Ausdruck der Köpfe in der Weise der kölnischen Schule, auch ist die Färbung nach Art derselben mild und gebrochen. Als der ausgezeichnetste Meister seines Faches, von dem man eine Kunde hatte, wurde Francesco im Jahre 1436 unter sehr ehrenvollen Bedingungen nach Florenz berufen, und versah in der Folge den Dom von Florenz mit Glasgemälden. Die noch vorhandene Urkunde seiner Berufung*) lehrt, dass
2. er die Glasmalerei in Lübeck selbst erlernt hatte. — Ein anderes, dem kölnischen Styl noch unmittelbarer verwandtes Werk ist das grosse Façadenfenster der Kirche von Altenberg bei Köln, mit zwei Reihen von Heiligen unter reicher, burgartiger Architektur, über welcher musicirende Engel und die 4 Kirchenlehrer sichtbar werden. Alles Figürliche zeigt eine volle und reiche gothische Formenauffassung, ist aber, der Cistercienserregel gemäss, nur grau in grau ausgeführt.

*) Bei Gaye, *carteggio ined. d'artisti*, *II*, S. 441. Auch eine Krönung der Jungfrau in der grössten Kapelle der Pfarrkirche von Arezzo ist (oder war) sein Werk.

Hier ist endlich noch ein vereinzeltes Werk aus Göttingen 3.
zu erwähnen, welches ebenfalls die weite Ausdehnung des Styles der Schule Wilhelms zu beweisen geeignet ist: das mächtige und umfangreiche Altarwerk der ehemaligen Paulinerkirche zu Göttingen (jetzt im Erdgeschoss der Bibliothek, welche einen Theil dieser Kirche ausmacht), das im Jahre 1424 wahrscheinlich an Ort und Stelle von Bruder Heinrich von Duderstadt gemalt wurde. Der Zeit nach fällt dasselbe allerdings mit der spätesten und höchsten Entwickelung der kölnischen Schule zusammen, geht jedoch im Styl noch nicht über die Darstellungsweise Wilhelms hinaus und erreicht die Schönheit und Hoheit desselben lange nicht. Das Werk ist etwa 9 Fuss hoch, und ohne die Flügel 12 Fuss breit, also eine der grössten erhaltenen Altartafeln jener Zeit. Bei geschlossenen Flügeln sieht man auf violettem, goldgestirntem Grund vier sinnbildliche Darstellungen in Bezug auf Maria und die Passion, sämmtlich von etwas roher Arbeit. Eine von diesen Scenen zeigt, wie bisweilen in der Kunst eine ganz subjektiv-willkürliche Symbolik mit der ebenfalls subjektiven Andacht der Mystiker jener Zeit Hand in Hand ging: man sieht die Maria sitzend, von Engeln umgeben, in der einen Hand einen gekreuzigten, in der andern Hand einen triumphirenden, auf dem Schooss einen im Sarge liegenden Christus. Beim Oeffnen der Aussenflügel erblickt man unter Baldachinen auf Goldgrund die fast lebensgrossen zwölf Apostel, wovon je drei auf die Innenseiten der Aussenflügel und die Aussenseiten der Innenflügel kommen; würdige, zum Theil selbst grossartige Gestalten von bestem kölnischem Typus, vielleicht einem ältern, vortrefflichen Werke nachgeahmt. Oeffnet man auch die Innenflügel, so erscheint als Mittelbild, offenbar von derselben Hand, eine Kreuzigung auf Goldgrund, welche jedoch in Composition und Zeichnung ziemlich ungeschickt und mangelhaft ausgefallen ist, weil etwa der Maler sich hier mehr der eigenen Erfindung überliess. Achtzehn kleinere Bilder auf den Innenseiten der Flügel und an beiden Rändern des Mittelbildes enthalten die übrigen Scenen der Passion. Eine gewisse Derbheit der Umrisse in

sämmtlichen Bildern lässt vielleicht noch die Einwirkung einer andern Schule ausser der kölnischen erkennen*).

1. §. 85. Die höhere Entfaltung des deutsch-gothischen Styles beschränkt sich übrigens nicht auf die drei genannten Schulen und was von ihnen abhing; es lässt sich vielmehr voraussetzen, dass in diesen Zeiten städtischer Blüthe noch andere, namentlich oberdeutsche Städte eine grosse malerische Thätigkeit entwickelten. Ihnen und ihrer Bürgerschaft, welche im Kampf gegen den Adel damals ihre höchsten Kräfte entfalteten, gehörte überhaupt die Malerei im Wesentlichen an, mehr jedenfalls als den Fürsten und Prälaten. Besonders scheint in Schwaben ein reiches Kunstleben geherrscht zu haben. Vielleicht gehören manche hin und wieder zerstreute oberdeutsche Bilder, welche man jetzt bei dieser und jener Schule unterbringt, einer alten Augsburger Schule an, deren Existenz sich mit einiger Sicherheit vermuthen
2. lässt. — Weiter nach dem Schwarzwalde hin finden sich gothische Wandgemälde z. B. in der Kirche des Cistercienserklosters Maulbronn**), mit dem Datum 1424 und dem Namen des Malers Ulrich, wahrscheinlich einem Mönche desselben Klosters; dieselben stellen einen grossen St. Christoph, eine (stark verstümmelte) Anbetung der Könige, und den

*) Da dieses Werk u. W. noch nirgends genauer besprochen ist, so glauben wir (nach leider ungenügenden Notizen und Erinnerungen) darauf aufmerksam machen zu müssen; weniger wegen seines nur bedingten innern Werthes, als weil es die weite Verzweigung des kölnischen Styles, und zwar, wie es scheint, mit Angabe des Malers belegt. Die Inschrift der äussern Flügel lautet: *Hec tabula completa est sub fratre Luthelmo gardiano conventus istius. orate pro eo. anno domini* 1424 *sabbato ante dominicam quartam post pascha.* Im Mittelbilde knien am Fusse des Kreuzes zwei kleine Mönchsfigürchen mit Spruchbändern; auf dem einen der letztern steht: *frater Luthelmus,* auf dem andern: *frater Hs. Dudstadens;* was wohl ohne Zweifel *Henricus* zu lesen und auf den Maler zu beziehen ist, indem ausser dem Guardian sonst kein anderer Mönch Anlass gehabt hätte, sich zu nennen. Duderstadt liegt bekanntlich einige Meilen von Göttingen gegen die güldne Au hin.

**) Für dieses und das folgende Werk vergl. Grüneisen, Uebersichtl. Beschreibung, a. a. O., Kunstblatt 1840, No. 96 u. f.

vor der h. Jungfrau knienden Stifter sammt seinen Begleitern dar. Der gothische Styl ist hier noch in einer ernsten, feierlich statuarischen Weise gehandhabt. — Dagegen lassen die 3.
gemalten Theile eines Altarschreins in der Kirche zu Tiefenbronn (zwischen Calw und Pforzheim), im Jahre 1431 von Lucas Moser von Weil verfertigt, einen Uebergang zu der Art und Weise des XV. Jahrhunderts erkennen, obschon die Anmuth, Milde und Innigkeit des entwickeltern gothischen Styles noch in hohem Grade vorherrscht. Es sind mehrere Darstellungen aus der Legende der h. Magdalena und ihrer Familie, nebst andern Heiligen und dem Gleichniss der zehn Jungfrauen, auf Flügel, Nebenseiten und Staffel des Schreins vertheilt*). — Einige Malereien launigen Inhalts, 4.
von weicherer und vollerer Formenbildung, finden sich in einem Gemach des Ehingerhofes zu Ulm**). — Endlich sieht 5.
man in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt, in einer Nische des südlichen Kreuzflügels, eine Darstellung des Todes Mariä, welche sich durch den Adel der Gestalten, sowie durch die Ausbildung schöner, würdiger Charaktere auszeichnet***).

§. 86. In die Zeit des entwickeltern gothischen Styles 1.
fallen auch die ersten Beispiele der Todtentänze, umfangreicher Gemäldereihen, welche hie und da ganze grosse Kreuzgänge oder Klostermauern einnahmen. Einzelne Menschen aus allen Ständen und Gewerben, vom Papst und Kaiser bis zum Bettler, werden jedesmal von einem halb oder ganz verwesten Gerippe angepackt, welches in der Bewegung des Tanzes abgebildet ist; bisweilen kommt auf mehrere Per-

*) In einer der Inschriften klagt der Maler: *Schrie Kunst, schrie vnd klag dich ser: din begert jecz Niemen mer.* Befand er sich vielleicht im Nachtheil gegen die damals aus den Niederlanden heraufkommende realistische Kunstweise? oder ist es bloss eine jener allgemeinen Klagen, welche aus allen Epochen der Kunst vorhanden sind?

**) Grüneisen und Mauch, Ulms Kunstleben im Mittelalter, S. 10.

***) Teppich vom Anfang des XV. J. im Fürstensaal zu Regensburg, von Passavant beschrieben im Kstbl. 1846. No. 61.

sonen nur ein Tod, oder die Tanzbewegung ist weggelassen, u. dgl. Verschiedenheiten mehr. Wahrscheinlich gab die furchtbare Pest, welche 1348 und 1361 Europa verheerte, den ersten Anlass zu diesen sonderbaren Malereien, welche für eine sonst auf Anmuth und Milde gerichtete Kunstepoche wie diese doppelt befremden können. Auch in Italien hatte jenes schauerliche Hinsterben eines Drittheils der Menschheit die bildende Kunst eigenthümlich angeregt, und Orcagna (oder P. Laurati?) hatte in jenem berühmten Wandgemälde des Campo Santo zu Pisa (il trionfo della morte) einen Gedanken durchgeführt, welcher mit den deutschen Todtentänzen wenigstens die Grundlage gemein hat*). Nur war es ihm gelungen, den Gegenstand von seinen höchsten poetischen Beziehungen aus zu fassen und in einem gewaltigen Bilde zu verkörpern, während die deutschen Maler sich hier einer trüben, phantastischen Befangenheit hingaben, welche bei diesem Anlass zum erstenmal entschieden und ohne Rückhalt zu Tage tritt, später aber die nordische Kunst bis tief ins XVI. Jahrhundert beständig verfolgt hat. Eine uralte Redensart, die möglicher Weise noch auf mythischer Grundanschauung beruht, dass nämlich der Tod die Menschen zu einem Tanz abhole, ist hier in vielmal wiederholter Darstellung zu einem Cyclus von Malereien benützt, dessen Eintönigkeit nur hie und da durch Züge individuellen Lebens oder skurrilen Humors unterbrochen wird. Allerdings nur hie und da, denn die ältesten Beispiele, um welche es sich hier handelt, sind weit entfernt von dem phantastisch-genrehaften Reiz und von der tiefen Poesie, mit welcher später Holbein diesen Gegenstand bekleidet hat; vielmehr zeigt sich auch hier die tiefe Kluft, welche in dieser Glanzzeit des gothischen Styles zwischen der Behandlung religiös-idealer und rein irdischer Gegen-

*) Ueber ein italienisches Wandgemälde (angeblich v. 1480) von bedeutendem Kunstwerth, das die Motive Orcagna's mit denen des deutschen Todtentanzes vereinigt (in der Kirche von Clusone, Provinz Bergamo), siehe Kunstblatt 1846, S. 232, und über ein holländisches zu Bommel im Gelderland, dem vorigen ganz analog. Kstbl. 1847, S. 30.

stände vorhanden war. Hier herrscht kein inneres Gesetz der Schönheit, welches die Gestalten der Heiligen wie die der Erdenmenschen, die Glorie des Himmels wie die irdische Leidenschaft und das düstre Schicksal mit gleicher Gewalt umfasste und zu einem Ganzen verbände; die beiden Sphären klaffen auseinander und die irdische fällt dem Unschönen und selbst dem Gemeinen anheim, auch wo unverkennbar ein tiefer Ernst zu Grunde liegt.

Wo und wann zuerst ein Todtentanz gemalt worden, 2.
weiss man nicht; die ältesten, welche man kennt, derjenige zu Minden in Westfalen (um 1380), und der des Klosters Klingenthal in Basel (1387?) sind beide etwas jünger als das Gemälde des Orcagna. Paris besass schon 1424 am Kirchhof des Innocents einen Todtentanz in Relief. Derjenige des Klosters Klingenthal*) ist gegenwärtig fast gänzlich zerstört, aber aus kleinen Copien bekannt, welche wenigstens das Allgemeine der Darstellung wiedergeben und einen noch ziemlich schlichten gothischen Styl verrathen. Sehr viele Motive sind daraus in den ungleich berühmtern Todtentanz des Predigerklosters in Basel übergegangen, welcher bei den Schulen des XV. Jahrhunderts zu besprechen sein wird; nur ist diese ursprüngliche Darstellung einfacher und der Humor mehr angedeutet als lebendig durchgeführt.

§. 87. Mit der höhern Entwicklung des germanischen 1.
Styles in Deutschland durch die Schulen von Prag, Nürnberg und Köln ging eine analoge Bewegung in der westeuropäischen Kunst parallel, welche sich allerdings bis jetzt nur durch eine besondere Gattung von Arbeiten, nämlich durch die französisch-niederländischen Miniaturen dieser Zeit, speciell aus den Jahren 1360 bis 1410, belegen lässt**). Damals vereinigten sich mehrere äussere Bedingungen,

*) Nach einer irrig gelesenen Jahrzahl wird derselbe mit Unrecht ins Jahr 1312 versetzt.

**) Waagen Kunstwerke und Künstler in England und Paris, III, S. 353 u. f. Ueber zwei flandrische Altarschreine im Museum v. Dijon von Melchior Broederlam gemalt (Ende des XIV. J.) s. Kstbl. 1834, N. 34.

um diesen Zweig der Malerei zu hoher Blüthe zu bringen; das Wichtigste war die grosse Liebhaberei dreier Söhne König Johanns des Guten für gemalte Handschriften: Carls V. von Frankreich (reg. 1364 bis 1380), und seiner Brüder Johann von Berry († 1416) und Philipps des Kühnen von Burgund. Letzterer erbte in der Folge (1388) das kunstreiche Flandern und wenige Jahrzehende nach seinem Tode († 1405) waren schon fast die sämmtlichen Niederlande im Besitze seiner Nachkommen vereinigt. Allein bereits vorher wurden die niederländischen Miniatoren vom französischen Hofe vorzugsweise, und zwar gegen hohe Bezahlung, in Anspruch genommen; ein „Johann von Brügge" war schon Carls V. Hofmaler; überhaupt scheint das durch die Kriege ausserordentlich erschöpfte Frankreich damals wenigstens in gewissen Gebieten der Kunst von den Niederlanden mehr
2. oder minder abhängig geworden zu sein*. In der That lassen sich die französischen Miniaturen jener Zeit von den niederländischen, für Frankreich ausgeführten, um so weniger trennen, da mehrmals Künstler beider Länder an einem und demselben Buche arbeiteten. Die französischen Namen beweisen nichts, weil sie sich eben so gut auf Flandrer und Wallonen als auf eigentliche Franzosen beziehen können; doch erkennt man die Arbeiten der letztern an einem geringern Reichthum der Erfindung, namentlich in den sehr conventionellen Köpfen, an den kalten, glanzlosen Farben,
3. und dem zwar überaus feinen, aber magern Vortrag. — Dagegen zeigen die niederländischen Miniatoren eine Ausbildung und Freiheit des gothischen Styles, welche einen würdigen Vorgang der bald darauf beginnenden van Eyck'schen Schule

*) Diese Verhältnisse werden erst dann genügend zu erörtern sein, wenn die französische Kunstforschung einige statistische Hauptdata aufgestellt haben wird, welche bis jetzt fehlen. Baukunst und Glasmalerei scheinen selbst über die schlimmen Zeiten von Johann dem Guten bis auf Carl VII. keine bedeutende Unterbrechung erlitten zu haben. Ueber des Johann v. Brügge Miniaturen zu einer französischen Uebersetzung des Vulgata (vom J. 1371) im westindischen Museum im Haag vergl. Waagen im D. Kstbl. 1856 S. 268.

ausmacht. Aus den bunten illuminirten Federzeichnungen der streng gothischen Periode werden jetzt harmonisch ausgeführte Gemälde, statt des goldenen oder schachbrettartigen Grundes wird jetzt die Räumlichkeit, sei es Architektur oder Landschaft, einstweilen in einfachster Weise, mit grossen Verstössen gegen die Perspective, angedeutet und der Himmel durch einen blauen Streif bezeichnet; allerdings nur erste Versuche in der Darstellung der Wirklichkeit, aber höchst bedeutsam als einzige und nächste Vorbereitung auf die hohen flandrischen Leistungen in landschaftlicher und architektonischer Malerei. In der Auffassung heiliger Personen zeigt sich eine innere Verwandtschaft mit Wilhelm von Köln, ein deutliches Streben nach Schönheit, Milde und Seelenreinheit in den Gesichtszügen, eine edle, ruhige, wenn auch oft allzu lange Körperdarstellung und dasselbe, nicht mehr statuarische, sondern weiche, breite, malerische Princip in der Gewandung. Einzelne Werke sind ihm sogar in der Zeichnung der Köpfe, in den Verhältnissen der Gestalt, in der Freiheit der Bewegungen und vor Allem in der Mannigfaltigkeit des Ausdruckes weit überlegen; doch ist das Nackte auch hier insgemein mager und schwach. Die Farben sind meist hell und harmonisch, die Technik von erdenklichster Feinheit und Sicherheit. Als das Wesentlichste jedoch erscheint immer der hier zuerst hervortretende grosse Reichthum neuer Motive in Handlungen und Geberden, die mannigfaltige und feine Individualisirung der Köpfe, die anmuthigen und ungezwungenen Bewegungen, mit einem Worte, die sehr vielseitige Naturwahrheit, mit welcher sich durchgängig eine Neigung zum Humor und zur launigen Darstellung des gewöhnlichen Lebens verbindet. Es sind die ersten Anfänge derjenigen Richtung, welche sehr bald darauf durch die flandrische Schule ihre Höhe erreichte. Allerdings ging die letztere weit über diese Prämissen hinaus, doch kann man hier erkennen, dass sie keinesweges isolirt, sondern unter einem hoch begabten, schon damals künstlerisch weit fortgeschrittenen Volke ihre Wirksamkeit begann.

Die wichtigsten Handschriften der betreffenden Gattung 4.

finden sich vereinigt in der kaiserl. Bibliothek zu Paris.
Eines der ältesten Denkmäler dieser Reihe, vielleicht vor
1360 verfertigt, ist die mit 5124 Vignetten (auf jeder Seite 8)
versehene Bibel Philipps des Kühnen, höchst wahrscheinlich
von niederländischer Herkunft*). Die Figuren sind leicht
und meisterlich mit der Feder gezeichnet und nur theilweise
flüchtig getuscht; der Styl entspricht den besten gothischen
Arbeiten; die Motive in den heiligen Gestalten sind edel
und dramatisch höchst lebendig, die Köpfe zwar noch meist
nach einem allgemeinern Typus, doch mit Ausdruck behan-
delt. Hie und da finden sich schon vortreffliche humoristische
Erfindungen, wenn z. B. die Versuchungen der Welt durch
einen Zechenden, einen Andern welcher Geld darbietet und
ein Liebespaar in Umarmung ausgedrückt sind, u. dgl. m.
Ueberhaupt zeigt sich viel freie Phantasie, namentlich in
5. den Teufeln. — Ein ebenfalls niederländisches Brevier, mit
höchst feinen und zierlichen Vignetten, welches einst Carl VI.
6. gehörte, scheint um 1380 angefertigt zu sein. — Vielleicht
stammt aus derselben Zeit eine französische Uebersetzung des
Marco Polo u. a. Reisebeschreiber, mit zahlreichen, oft höchst
fabelhaften Darstellungen, welche in der Zeichnung nicht
vorzüglich, in der malerischen Ausführung dagegen sehr weich
und zart sind. Die Behandlung lässt bei einer unläugbaren
Einwirkung von der Schule Giotto's, etwa von Spinello Are-
tino her, auch schon eine gewisse naturalistische Lebendig-
7. keit erkennen. — Ein „Rational des divins offices", 1374 für
Carl V. geschrieben, und ein allegorisches Werk „du roy
Modus etc." vom Jahre 1379 zeigen in der sehr schwachen
Zeichnung und in den noch ziemlich allgemeinen und aus-

*) Waagen a. a. O. S. 327 vermuthet, es sei dieselbe Handschrift, für deren Ausschmückung Philipp den Brüdern Manuel vier Jahre hindurch täglich 20 Sols (nach jetzigem Gelde etwa 9 Francs) auszahlen liess; eine für jene Zeit ausserordentlich bedeutende Ausgabe. Dass Handschriften dieser Art als Pfänder gegen hohe Darleihen aus einer Hand in die andere gingen, ist urkundlich zu beweisen. Die Gemahlin Carls VII. versetzte in einer Zeit der Noth ihre Bibel an einen ihrer Kammerjunker gegen 343 Livres.

druckslosen Gesichtern, bei sorgsamer Ausführung, französischen Ursprung. — An einem Psalter des Herzogs Jo- 8.
hann von Berry hat eine französische Hand (wahrscheinlich Maître André Beaunepveu) und eine niederländische gearbeitet, etwa in den ersten Jahren des XV. Jahrhunderts; die Behandlung gleicht an Schönheit und Adel der des Meister Wilhelm, ist jedoch freier, mannigfaltiger und naturgemässer. Von derselben Hand für denselben Fürsten gemalt ist auch ein Gebetbuch in der Bibliothek der alten Herzöge von Burgund in Brüssel; ihm nahe verwandt ein desgl. in der k. Bibliothek in Wien, das der Wittwe Karl IX., Elisabeth von Oesterreich gehört hat*). — Das Erstgenannte zeichnet 9.
sich durch reiche, biblische und symbolische Darstellungen und durch die zierlichsten Randarabesken aus, in welchen z. B. mehrere tausend Vögelchen vorkommen. In den Figuren zeigt sich bei grösster Zartheit der Ausführung der feinste und edelste Geschmack, namentlich sind die Köpfchen mit einem bewunderenswürdigen Gefühl gemalt. In dem zweiten ist namentlich der Calender von grösstem künstlerischen Reichthum. — Ein anderes Gebetbuch, vom Jahre 1409, übertrifft 10.
an Pracht und an Kunstwerth alles Uebrige, und ist als Uebergang von dem entwickelten gothischen Styl zum flandrischen Realismus von grösster Bedeutung**). Die Vignetten und Randverzierungen (mit Thieren, Reitern auf Ungeheuern, u. a. scherzhaften Figuren), so wie die ebenfalls meist phantastischen Initialen zeigen die glänzendste Ausführung, die grossen Hauptbilder sind von edelm Styl und von höchst geistreicher und lebendiger Auffassung. — (Ein drittes Gebetbuch, welches ebenfalls für Johann von Berry in einem ähn-

*) Waagen im D. Kstbl. 1850. S. 306.

**) Schon eine gleichzeitige Aufzeichnung schlägt das Werk auf 4000 *Livres tournois* an und nennt als Maler „*Jaquevrart*, *Hodin et autres ouvriers de Monseigneur*“, woraus sich das Bestehen einer ganzen Schule von Miniatoren am Hofe des Herzogs zu ergeben scheint. Die ungenannten dürften Paul von Limburg und seine Brüder gewesen sein. Im Ganzen lassen sich nicht weniger als fünf Hände an diesem Werke erkennen.

lichen Styl hauptsächlich durch Paul von Limburg und seine Brüder ausgeführt wurde, ist im Besitz des Grafen von St. Mauris in Paris). Ein hierhergehöriges Psalterium der Aschaffenburger Hofbibliothek beschreibt Waagen (Kstw. in Deutschl. etc. I. S. 379).

11. Endlich beweist eine aus Holland stammende Apokalypse aus dem Anfange des XV. Jahrhunderts, dass in den nördlichen Niederlanden der realistische Sinn, durch welchen ihre Malerei zweihundert Jahre später ihre höchsten Erfolge erringt, schon damals in der Kunst sehr deutlich ausgebildet gewesen ist. Zwar liegt den heiligen Figuren noch ein Typus zu Grunde, welcher, die kurzen Verhältnisse ausgenommen, mit dem des Wilhelm von Köln verwandt erscheint, oft jedoch in eine gewisse unschöne Derbheit ausartet; in den Profanfiguren ist vollends schon ein sehr ausgebildeter Naturalismus zu bemerken. Ausdrucksvolle Köpfe und überaus sprechende Geberden und Bewegungen kommen dem Künstler zu Hülfe; auch der landschaftliche Hintergrund ist schon sehr ausgebildet; dagegen sind die Farben dunkel, bunt und dabei matt.

§. 88. Vergleicht man nun die bisherigen Ergebnisse der nordischen Malerei des gothischen Styles — abgesehen einstweilen von der flandrischen Schule — mit dem Zustande der italienischen Kunst in den letzten Zeiten des XIV. Jahrhunderts, so lässt sich nicht läugnen, dass letztere, welche noch um die Mitte des XIII. Jahrhunderts im Nachtheil gewesen war, jetzt in mehrern wichtigen Beziehungen schon den Vorsprung gewonnen hatte. Diese Verschiedenheit der Ausbildung kömmt weder von dieser noch von jener einzelnen Ursache her, sondern sie ist eine culturgeschichtliche Thatsache, die mit den tiefsten Grundlagen des Völkerlebens zusammenhängt, und die wir vor der Hand höchstens durch Analogien zu belegen im Stande sind. Die Schulen von Prag, Nürnberg und Köln hatten den idealen Zug, welcher schon den streng gothischen Styl belebte, zu einer hohen und bewundernswerthen Reife gebracht; kein gleichzeitiger Italiener steht an edelm Ernst des Ausdruckes den alten Nürnbergern,

an süsser Milde und Reinheit den alten Kölnern voran, und in der lebendigen und harmonischen Färbung haben die Deutschen jener Zeit sogar unläugbar den Vorrang. Allein verkennen wir es nicht, dass ihre Grösse eine höchst einseitige war. Die fortwährende Darstellung eines doch etwas beschränkten Kreises von Stimmungen hatte ihre höchsten Bemühungen auf die Behandlung der Gesichtszüge concentrirt, welchen alles Uebrige, selbst bei der liebevollsten und glänzendsten Ausstattung im Einzelnen, sich unterordnen muss. Hauptsächlich ist und bleibt die Gestalt conventionell, ja selbst leblos und unfähig zur That. Wo heftige Bewegung verlangt wird, geht desshalb dem Maler der Styl aus, welcher seine gesammte Darstellung mit harmonischer Gewalt umfassen sollte, und er muss sich in solchen Fällen einem oft ziemlich gemeinen und ungeschickten Naturalismus in die Arme werfen.

Auf ganz andern Pfaden ging damals die italienische Kunst ihrer höchsten Entwickelung entgegen. Schon Giotto hatte in der Menschengestalt mit ihren Bewegungen und Geberden eine mehr oder weniger organische Existenz auszudrücken vermocht, die Darstellung des Geschehens der Vollendung nahe gebracht, und die Grundzüge geschaffen zu einer künstlerisch geordneten, schönen Composition. Zur Zeit des Wilhelm von Köln hatten bereits Orcagna, Spinello von Arezzo, und d'Avanzo Veronese diese Elemente zur freisten und geistvollsten Behandlung von Gegenständen benützt, deren hoher und gewaltiger Conception die kölnische Schule nichts an die Seite zu stellen vermag. Dagegen lässt sich sehr bezweifeln, ob irgend einer dieser Maler an subjektiver Tiefe des Gefühls dem Stephan von Köln gleichgekommen sei.

Zweiter Abschnitt der Kunst des Mittelalters:

Italien.

I. Der romanische Styl.

§. 89. Die italienische Malerei im XI. Jahrhundert, bei welchem wir hier wieder anknüpfen müssen, war getheilt zwischen einem einheimischen, überaus verwilderten Styl und dem ebenfalls tief gesunkenen byzantinischen, welcher im Ganzen die Oberhand hatte. Aber seit dem Ende jenes Jahrhunderts begann für das politisch zerrissene und unterdrückte Land eine Epoche nationaler Erhebung, welche über kurz oder lang auch in der Kunst ein neues und eigenthümliches Leben höherer Art erwecken musste. Die römische Kirche erhob sich aus langer, zum Theil selbstverschuldeter Erniedrigung zur Herrscherin des Abendlandes; sie schuf Rom von Neuem zum Mittelpunkt der Welt, und gab dem Volke der Halbinsel wieder ein nationales Selbstgefühl; zugleich erwachte in Ober- und Mittelitalien ein selbständiges, namentlich städtisches Dasein, welches sich im Kampfe gegen die fremde Macht siegreich bewährte. Langsam, aber unverkennbar drang nun auch in der Kunst ein neuer, selbstständiger Styl durch, dessen Anfänge mit dem XIII. Jahrhundert eine bestimmtere Gestalt gewinnen. Der Hergang des Einzelnen bei dieser Entwickelung ist völlig dunkel; wir sehen nur soviel, dass je nach den lokalen Bedingungen hier früher, dort später, der byzantinische Styl mit dem alteinheimischen, langobardischen, zu einem neuen Ganzen sich ver-

schmolz, so dass bald der eine, bald der andere Bestandtheil vorwiegend, immer aber von einer neuen Richtung ergriffen und gehoben erscheint. Der byzantinische Styl war damals in seinem Mutterlande selbst schon dergestalt vertrocknet und verkommen, dass ein ernstlicher Widerstand und Wetteifer gegen die Neuerung nicht mehr in seiner Macht lag, selbst wenn einzelne Maler es wollten. Stückweise und allmälig fällt er zusammen; Gesichtsbildung, Extremitäten, Faltenwurf, Haltung und Geberde erfahren eine allmälige, oft ziemlich ungleiche Umgestaltung. Auch hier ist die Benennung „romanischer Styl“ nicht unpassend, insofern auch in Italien erst jetzt eine Umbildung der antiken Tradition im Geiste des durch die Völkerwanderung umgewandelten Volksthums vor sich geht. Dass die Epoche des byzantinischen Styles bloss den Charakter einer durch äussere Umstände herbeigeführten und aufrechtgehaltenen Zwischenherrschaft hat, beweist die italienische Sculptur, welche schon im XI. Jahrhundert bei aller Rohheit und Barbarei doch im Princip der deutschromanischen parallel steht. Mochte auch die Eroberung von Konstantinopel durch die Lateiner im Jahre 1204 noch eine Anzahl byzantinischer Kunstwerke und Künstler nach Italien werfen, so kam doch dieser Anstoss jetzt zu spät. Gleichzeitig mit denjenigen Werken, in welchen man den Einfluss dieser letzten Einwanderer zu erkennen glaubt, entstanden andere, welche bereits einen sehr beträchtlichen Fortschritt zeigen; und schon weit früher lassen sich wenigstens die ersten Keime einer rein abendländisch-italienischen Auffassungsweise verfolgen.

§. 90. Im Ganzen stehen die italienischen Denkmäler 1.
des XI. und XII. Jahrhunderts gegen die gleichzeitigen nordischen allerdings zurück, was bei der vorhergehenden Zerrüttung aller Verhältnisse in Italien und bei der verhältnissmässigen Blüthe der Länder diesseits der Alpen auch gar nicht befremden darf. Doch thut man wohl Unrecht, aus Werken untergeordneter Gattung, namentlich aus einigen Handschriften, einen strengen durchschnittlichen Schluss zu ziehen. Handschriften können wohl die hohe Blüthe einer

Kunstepoche absolut und unwidersprechlich beweisen helfen, nicht aber den Verfall, weil sich bei dieser so sehr von subjektiven Anlässen abhängigen Gattung nicht immer darthun lässt, dass dazu wirklich für ihre Zeit bedeutende künstlerische Kräfte in Anspruch genommen worden seien.

2. Die eine dieser Handschriften ist das in der vaticanischen Bibliothek befindliche Lobgedicht eines gewissen Donizo auf die bekannte Markgräfin Mathilde von Toscana, mit roh colorirten Federzeichnungen historischen Inhaltes aus der spätern Zeit des XI. Jahrhunderts*). Hier sind freilich die Umrisse von höchster Unsicherheit und Lahmheit, die Malerei durchweg klecksig und roh, der Ausdruck der Intentionen jedoch nicht so ganz verwerflich, wenn auch auf einfache und
3. ungeschickte Geberden beschränkt. Schon etwas besser sind die Miniaturen eines sog. Exultet in der barberinischen Bibliothek zu Rom, theils von liturgischem, theils von allegorischem Inhalt**). Bei einer wesentlich byzantinischen, symmetrisch steifen Anordnung und Gestaltung ist das Einzelne durchaus der einheimisch-italischen Formenbildung gemäss und somit wohl höchst roh, aber nicht trocken und starr wie
4. bei den Byzantinern. — Ebenso zwischen beiden Stylen getheilt erscheinen die Wandgemälde mit dem Datum 1011 (?), in S. Urbano unweit der Via Appia bei Rom (gewöhnlich als Tempel della Caffarella benannt)***). Dieselben stellen die Passion, Christus in der Glorie und die Legende des h. Urbanus vor, in einer meist reliefartigen, bisweilen recht gut gedachten Anordnung, welche es manchen gleichzeitigen nor-

*) D'Agincourt, Malerei. Tafel 66. — Ueber einige ital. Miniaturen des IX. und X. Jahrhunderts, vgl. Waagen, Kunstw. und Künstler in Paris, S. 260 und 267.

**) D'Agincourt, a. a. O. Taf. 53 u. f.

***) D'Agincourt, a. a. O. Taf. 94 u. f. Sie sind gegenwärtig kaum mehr zu erkennen. Die nicht mehr vorhandenen, nur aus Ciampini und Bosio in diess Sammelwerk aufgenommenen Fresken anderer römischer Kirchen übergehen wir, ebenso die kaum mehr sichtbaren, vielleicht aber uralten Ueberreste in S. Silvestro a' Monti in Rom. Vgl. Taf. 105.

dischen Arbeiten wohl gleich thun möchte. Die übermässig langen und dürren Proportionen und das bedeutungslose Gefält gehören dem byzantinischen Einfluss an, dagegen lässt die, wenn nicht lebendige, doch lebhafte Bewegung und die zwar unbeholfene, aber sprechende Geberde ein Element erkennen, welches schon beträchtlich über diesen hinausgeht. Zeichnung und malerische Ausführung sind äusserst mangelhaft*).

§. 91. Schon ungleich bedeutender offenbart sich der 1.
Aufschwung italienischer Kunst in einigen Werken des XII. Jahrhunderts. Die Basilica S. Maria in Trastevere zu Rom besitzt noch ihre alten Mosaiken aus der Zeit von Innocenz II. und Eugen III. (1139—1153), welche hiefür den genügendsten Beleg geben. In der grossen Hohlkehle, womit die Vorderseite der Kirche abschliesst, sieht man die heil. Jungfrau auf dem Throne; vor ihr knieen die ganz kleinen Figuren der beiden genannten Päpste; von beiden Seiten kommen zehn heilige Frauen heran, wovon acht durch Kronen und Becken mit Blutstrahlen als Märtyrinnen bezeichnet sind**). Die sehr schlanken Verhältnisse, und die zum Theil bloss aus Ornamenten ohne Faltenangabe bestehenden Gewänder sind Ueberreste der byzantinischen Darstellungsweise, während die Einfachheit und verhältnissmässige Reinheit des

*) Andere Ueberreste aus dieser Zeit sind aufgezählt bei Rumohr (Ital. Forschungen, I., S. 240 u. f.), dessen übermässig strenges Urtheil wir hier unmöglich theilen können. Vgl. auch S. 235. — Warum der Verf. S. 277 die Gemälde von S. Urbano in die Zeit um 1200 versetzen will, ist nicht wohl abzusehen. So weit man sie jetzt noch beurtheilen kann, würde gegen ein um zwei Jahrhunderte höheres Alter nichts Bindendes einzuwenden sein.

**) Man hält sie gewöhnlich für die klugen und thörichten Jungfrauen des Evangeliums, weil die Becken oder Schalen an Lampen erinnern. — Der Styl dieses Mosaiks ist allerdings von demjenigen der Mosaiken im Innern verschieden, weist aber doch wohl noch auf das XII. Jahrhundert. Später, nach 1300, soll Pietro Cavallini (s. unten) an der Façade Mosaiken angebracht haben, welche nicht mehr vorhanden sind. Dass diese Aussage Vasari's sich nicht auf die Figuren der Hohlkehle beziehen kann, zeigen die authentischen Arbeiten Cavallini's.

Styles, namentlich in einzelnen fliessenden Gewandmotiven
2. schon beinahe an den gothischen Styl anklingt. — Wichtiger jedoch sind die Mosaiken in und neben der Chornische. Auf einem prachtvollen Throne sitzen Christus und Maria, hier vielleicht zum erstenmal auf diese Weise coordinirt; er legt ihr zutraulich den Arm über die Schulter; zu beiden Seiten 6 Heilige und Papst Innocenz, Alles auf Goldgrund; unten auf blauem Grunde die 13 Lämmer. Ueber der Nische die gewöhnlichen Symbole der Evangelisten und der Offenbarung; neben derselben in grossem Massstabe Jesajas und Jeremias ihre Rollen entfaltend; unter Jedem zwei Genien, welche ein mit Früchten, Gefässen, Vögeln u. dgl. gefülltes Tuch spannen, beinahe im Geiste späterer heidnischer Kunst gedacht. Hier ist die Befreiung von den Banden des byzantinischen Styles schon sehr weit gediehen; es ist vielleicht das erste rein abendländische Werk höherer Gattung, welches die italienische Malerei hervorgebracht hat. Das Auge wird überrascht von freien und neuen Motiven, selbst von ganz tüchtigen Anfängen individuellen Lebens, und von einer bisher unbekannten Auffassung Christi und seiner Mutter. Die Verhältnisse sind eher kurz als lang, die Formen nicht eckig, sondern weich und rund; namentlich zeichnet sich das Gewand Christi durch eine höchst würdige und schöne Anordnung aus. Die Propheten in ihrer bewegten, halbschreitenden Stellung zeigen ebenfalls ein ganz neues, wenn auch sehr mangelhaftes Bewusstsein der organischen Bedingungen des Körpers. Dabei ist die Ausführung roh, und die gespreizten Füsse sowie die Sinnlosigkeit in einzelnen Gewändern zeigen, aus welchem tiefen Verfall sich hier die Kunst losringt. —
3. Das Nischenmosaik der schönen Basilica San Clemente in Rom, welches ebenfalls der ersten Hälfte des XII. Jahrhunderts angehören mag, giebt den merkwürdigen Beweis, dass die Malerei hier, wie in der romanischen Zeit der nordischen Kunst, gewissermassen den Charakter eines Ornamentes, einer architektonischen Gesetzmässigkeit annahm. Die Halbkuppel der Nische (Goldgrund) ist mit den herrlich angeordneten grünblauen Ranken eines Weinstockes ausge-

füllt, aus dessen mittlerem Stamm ein Crucifix mit zwölf Tauben emporspriesst; zu beiden Seiten des Kreuzes erblickt man Maria und Johannes, unten an der Wurzel die Paradiesesströme, an welchen sich Pfauen und Hirsche laben. Auf und zwischen den Ranken schweben Vögel und kleine menschliche Figuren, u. a. die 4 Kirchenlehrer. Unter der Halbkuppel, wie gewöhnlich, die 13 Lämmer. An der Nischenwand oben ein Brustbild Christi und die Symbole der Evangelisten, dann auf jeder Seite beisammensitzend ein Heiliger und ein Apostel; weiter unten auf jeder Seite ein Prophet*). An die Stelle jener byzantinischen Raumüberfüllung, welche sich um die architektonische Wirkung gar nicht kümmerte (wie z. B. in S. Prassede), ist hier eine wohlthuende und einfache Anordnung getreten. Die Figuren sind in Verhältnissen und Ausbildung jenen von S. M. in Trastevere ähnlich und ebenfalls durchaus abendländisch; besonders die vier sitzenden zeichnen sich durch eine lebendige Wendung aus, welche man in den römischen Mosaiken der vorhergehenden
Periode vergebens suchen würde. — Mit dem Anfange des 4.
XIII. Jahrhunderts, als unter dem grossen Innocenz III. die Kirche ihre höchste Machtfülle erreichte, erscheint wenigstens in einzelnen Kunstwerken die byzantinische Ueberlieferung schon völlig überwunden, wie z. B. in der geschnitzten Pforte von S. Sabina auf dem Aventin. Freilich giebt diese als Sculpturwerk hier keinen unbedingten Massstab**); auch dauern die Rückfälle und die Anklänge an jenen scheinbar
schon beseitigten Styl das ganze Jahrhundert hindurch. So 5.
ist z. B. das gigantische (stark restaurirte) Mosaik der Chor-

*) Die Apostel, welche an der Wand der Chornische gemalt sind, können in ihrem gegenwärtigen Zustande nur für ein Werk des *Giovenale da Orvieto* (um 1400) gelten.

**) Dieselbe dramatisch lebendige Bewegung, welche dieses Werk so merkwürdig macht, scheint den jetzt erloschenen Wandgemälden (Scenen des Klosterlebens) im Abteigebäude *alle tre fontane* bei Rom eigen gewesen zu sein, welche ebenfalls unter Innocenz III. entstanden. Flüchtige Abbildungen bei D'Agincourt, a. a. O. Taf. 97. Die Malereien der Vorhalle, ebenfalls XIII. Jahrhundert, waren von einer andern, geringern Hand. S. ebenda Taf. 98.

nische von San Paolo fuori le mura minder frei davon als die eben genannten Werke, obschon es später, unter Honorius III. (1216—1227) begonnen und erst um die Mitte des Jahrhunderts vollendet ist. In der Halbkuppel thront Christus zwischen Petrus und Lucas, Paulus und Andreas; zu seinen Füssen kniet in sehr kleiner Figur Honorius. Weiter abwärts, an der Nischenwand selbst, stehen die Apostel mit Spruchbändern (die Artikel des apostolischen Bekenntnisses enthaltend) zwischen Palmen. Die Köpfe und die Gewänder zeigen noch viele byzantinische Befangenheit, die Gesammtverhältnisse und die Hauptmotive aber ein sehr glückliches Zurückgehen auf die grossen Vorbilder der altchristlichen Zeit, welche überhaupt auf diese Epoche des Wiedererwachens ungleich nachdrücklicher eingewirkt haben als die fernliegende Antike. Statt der leblos zusammengeschichteten Figurenmasse der byzantinischen Zeit herrschen hier wieder wenige, einfach grosse Gestalten, wobei freilich die Möglichkeit nicht ausgeschlossen bleibt, dass man das früher an dieser Stelle befindliche Mosaik des IV. Jahrhunderts bloss wie-
6. derholt habe. — Die zahlreichen Fresken, welche einst die Wände derselben Kirche bedeckten, sind bei dem Brande 1823 untergegangen*), ebenso das glanzvolle Mosaik der Westfaçade, welches Pietro Cavallini um 1300 ausgeführt hatte. Eine erhaltene Nebenkapelle des Querbaues, oratorio di san Giuliano genannt, enthält zahlreiche Heiligenfiguren in Fresco, vielleicht aus dem XII. oder XIII. Jahrhundert,
7. aber stark übermalt. — Einen ganz sichern Schluss auf den Stand der Malerei unter Honorius III. gewähren die Wandgemälde in der Vorhalle von San Lorenzo fuori le mura bei Rom**), theils legendarischen, theils zeitgeschichtlichen

*) Sie stammten, wenigstens theilweise, aus der Zeit Benedict VIII. (1012—1024.) Die Abbildungen bei D'Agincourt a. a. O. Taf. 96 lassen einen Styl vermuthen, welcher den Wandgemälden von S. Urbano sehr nahe verwandt wäre und deren hohes Alter bekräftigen würde.

**) D'Agincourt; Taf. 99. Die vier grössern Figuren hat der Zeichner etwas stylisirt. — Im Innern neben der Hauptthür rechts ist eine Madonna auf die Wand gemalt, von byzantinischem Styl, aber schon ziemlich belebt.

Inhaltes (z. B. Communion und Krönung des lateinischen Kaisers von Konstantinopel, Peter von Courtenay, im Jahre 1217). Trotz ursprünglicher Rohheit und mehrfacher Uebermalung lässt sich hier eine Gabe malerischer Erzählung und Anordnung, eine lebendige Bezeichnung des Affektes und ein Gefühl für stylistische Abrundung in manchen einzelnen Figuren erkennen, welches eine baldige höhere Entwickelung zu versprechen scheint.

In Rom liess diese allerdings noch achtzig Jahre auf sich 8.
warten. Schon die gleichzeitigen Wandgemälde im Innern
der nämlichen Kirche sind ungleich geringer und zerfahrener,
und die kleinen Mosaikdarstellungen im Fries der Vorhalle
dürfen vollends als das Rohste und Kümmerlichste gelten,
was in dieser Gattung zu Rom vorhanden ist. Auch andere
Werke römischer Malerei, aus der Mitte des Jahrhunderts,
sind befangener und unentwickelter als manches Frühere.
Die Wandgemälde in der Silvesterskapelle bei der 9.
Kirche de' SS. quattro Coronati in Rom, um 1245 ausge-
führt*), zeigen einen offenbaren Rückschritt dieser Art; die
Gestalten sind nach byzantinischer Art schematisch aufgefasst
und zusammengestellt, sodass dasselbe Motiv sich in mehrern
hintereinander wiederholt, auch gehören die Köpfe noch ent-
schieden dem byzantinischen Typus an, über welchen schon
die Mosaiken von S. M. in Trastevere hinaus zu sein schie-
nen. (Der Inhalt bezieht sich hauptsächlich auf die Legende
des Papstes Sylvester.) — Die Mosaiken zweier kleinen, 10.
unter Alexander IV. (1254—1261) erbauten Nischen in Santa
Costanza bei Rom (Christus zwischen zwei Aposteln und
vier Schafen, und Christus zwischen Palmen auf der Welt-
kugel sitzend, nebst einem Apostel) sind roh ausgeführt und
erreichen in der Darstellungsweise kaum die Mosaiken von
S. Clemente, welche über ein Jahrhundert älter sind**). —
Hier muss auch das grosse Mosaik an der Vorderseite des 11.

*) D'Agincourt, a. a. O. Taf. 101.

**) Andere Ueberreste schildert Rumohr, a. a. O. I., S. 275 u. f.

Domes von Spoleto*) erwähnt werden, welches den Erlöser auf dem Throne, Maria und Johannes zu seinen Seiten darstellt und mit dem Datum 1207 nebst dem Namen des Meisters, Solsernus, bezeichnet ist. Dasselbe giebt die gewöhnliche byzantinische Vorstellungsart wenigstens in einer eigenthümlichen Grossheit und Würde wieder.

12. In den italienischen Handschriftbildern dieser Zeit äussert sich eine Composition und Formenbildung, welche im Ganzen derjenigen der grössern Kunstwerke verwandt, aber roher und nachlässiger ist**). Hier so gut wie im oströmischen Reiche war das Copiren älterer Arbeiten gebräuchlich, nur in weniger sklavischer Weise, eher im Sinne einer freien Umarbeitung. Die Miniaturen eines Virgils der vaticanischen Bibliothek***), wahrscheinlich aus dem XIII. Jahrhundert, bestehen, wie es scheint, aus lauter frei benutzten antiken Motiven, wobei allerdings das Ungeschick vielleicht schon des ersten Urhebers schwer von dem des Umarbeiters zu unterscheiden ist. Nicht bloss die Erfindung, sondern auch alles Einzelne, Haltung, Geberden, Gewänder, selbst der hoch angenommene Horizont lassen sich direkt auf die spätrömische Kunst zurückführen; auch die Köpfe haben noch die antike Breite und Jugendlichkeit, nur Alles in barbarisirter Umgestaltung†).

1. §. 92. Anders als in Rom gestaltete sich der Kampf zwischen dem Alten und dem Neuen in Venedig, wo die byzantinische Malerei ihre stärksten Wurzeln geschlagen

*) S. Rumohr, im Tüb. Kunstblatt 1821, No. 9, wo eine Abbildung, und Ital. Forsch. I., S. 338.

**) Vgl. D'Agincourt, a. a. O. Taf. 67—69. — Waagen, Kunstw. und Künstler in Paris, S. 260 und 267, über einige ital. Miniaturen des IX. und X. Jahrhunderts.

***) Bez. No. 3867; Abbildungen bei D'Agincourt, a. a. O. Taf. 63. u. f.

†) Sollte die Handschrift vielleicht doch noch der Zeit des Alterthums angehören, wie Mabillon glaubte? etwa dem VI. Jahrhundert? Die prachtvolle Uncialschrift und die Abwesenheit aller und jeder mittelalterlichen Einzelheiten, wodurch sich sonst spätere Copien als solche verrathen, macht D'Agincourt's Zeitbestimmung (welche sich u. W. bloss auf den Styl gründet) etwas zweifelhaft.

hatte. Hier bietet sich das eigenthümliche Schauspiel dar, dass ein kühner und jedenfalls nicht unbedeutender Geist die Ueberlieferung mit einem grossartigen Werke durchbricht, dass aber seine Nachfolger wieder mehr in die alten Formen zurückfallen.

Schon das grosse Mosaik des Domes in dem nahen 2.
Torcello, welches die Auferstehung der Todten und das Weltgericht darstellt und dem XII. Jahrhundert angehören soll, zeichnet sich durch eine grössere Lebendigkeit der Darstellung und durch Fülle der Gedanken aus. Ungleich wich- 3.
tiger aber sind die Mosaiken in den Kuppelgewölben und Lunetten der Vorhalle von San Marco in Venedig selbst. Ein Theil dieser Vorhalle, die capella Zeno, zeigt in den Mosaiken ihres Tonnengewölbes und ihrer Nische das Leben des h. Marcus und eine Madonna zwischen zwei Engeln, Arbeiten von allergrösster byzantinischer Eleganz und Sauberkeit, welche nicht nur alles Gleichzeitige, sondern auch die meisten frühern Werke um ein Bedeutendes übertrifft. Die Goldlichter der Gewänder, die Köpfe, kurz alle Einzelheiten sind mit der ausserordentlichsten Sorgfalt ausgeführt. Merkwürdiger Weise macht sich in der noch durchaus befangenen Form ein frischer, abendländischer Geist bemerkbar; die Bewegungen und Beziehungen der Figuren sind lebendiger, die Auffassung edler und runder als in den byzantinischen Werken. Diese Mosaiken, welche man noch dem XII. Jahrhundert zuschreiben mag*), bilden den Uebergang zu denjenigen 4.
der Vorhalle zunächst vor den drei innern Thüren so wie längs der linken Seite der Kirche, und diese mögen wohl erst dem XIII. Jahrhundert angehören. Sie stellen theils auf

*) G. Piazza (*la regia basilica di S. Marco*, Venedig 1835) versetzt sie ins XVI. Jahrhundert, wahrscheinlich bloss weil die Kapelle damals eine neue Bestimmung und einige Veränderungen erhielt. Der Styl macht diese Annahme unmöglich. — Von ähnlichem Styl und nicht viel geringerer Zierlichkeit ist die Translation des h. Marcus an einer Wand des rechten Kreuzarms (vgl. S. 86) und derselbe Gegenstand in der äussersten Wandnische links, an der Vorderseite der Kirche, beides sehr figurenreiche Compositionen.

weissem, theils auf Goldgrund, in sehr reicher Reihenfolge die Geschichte des alten Testamentes von der Weltschöpfung bis auf Moses dar, welche ohne Unterschied in die Flachkuppeln wie in die Lunetten und Gewölbebogen vertheilt sind. Die Ausführung ist sorgfältig, aber bei Weitem nicht so zierlich und fein wie in der capella Zeno; dagegen tritt die neue, fast ganz abendländische Kunstrichtung hier mit so überraschender Fülle hervor, dass man diese Arbeiten wohl als eines der Hauptwerke des ganzen romanischen Styles bezeichnen darf. Zahllose neue malerische Motive sind hier in Formen ausgedrückt, welche zwar hie und da an das Byzantinische, öfter noch an altchristliche Auffassung anklingen, der Grundlage nach jedoch die Aeusserungen eines ganz neuen Bewusstseins sind. Die weiche, runde Körperbildung, die fliessende Gewandung, namentlich die bisweilen sehr ausdrucksvollen Köpfe und die freien Bewegungen sind wieder einmal der Anschauung, nicht der blossen Tradition entnommen und zeigen ein bisher in der venezianischen Kunst unbekanntes Leben. Die historischen Vorgänge sind deutlich und geistreich entwickelt, die Geberden und Beziehungen sprechend und klar. Manches Einzelne ist auch archäologisch wichtig; die jugendlichen Erzengel, welche bei der Schöpfung die Stelle Gottes vertreten, erinnern an antike Victorien; Einer unter ihnen ist durch Kreuz und Nimbus ausgezeichnet; besonders enthält die Geschichte Josephs merkwürdige Darstellungen*).

5. Vor der Hand fand dieses so bedeutende Vorbild wenig

*) Das Verzeichniss dieser Mosaiken s. im Tübinger Kunstblatt, 1831, No. 32 und 33. — Rumohr (ital. Forsch. I., S. 175) ist zwar der Meinung, dass dieselben sammt der Vorhalle noch den Zeiten des griechischen Exarchates (des VI. und VII. Jahrhunderts) angehören. Doch ist es nicht füglich annehmbar, dass die Vorhalle älter sei als das übrige Kirchengebäude, auch würden einzelne mittelalterliche Trachten auf eine viel neuere Zeit hindeuten, selbst wenn der Styl nicht so gänzlich von den beglaubigten Werken der Exarchenzeit (z. B. S. Apollinare in classe bei Ravenna) abwiche. Bei diesem Anlass bemerken wir, dass diese Mosaiken hie und da von neuern Arbeiten aus der Zeit der Vivarini und des Titian unterbrochen werden.

Nachfolge. Diejenigen Mosaiken in San Marco, welche man mit Wahrscheinlichkeit dem Ende des XIII. und dem Anfang des XIV. Jahrhunderts zuschreibt, sind wieder ungleich byzantinischer, lebloser und conventioneller, wenn sich auch im Allgemeinen eine etwas freiere Auffassung nicht verkennen lässt. Wir nennen hier nur diejenigen der Taufkapelle 6.
— die ebenfalls einen Theil dieser merkwürdigen Vorhalle ausmacht —, weniger des Styles als der dargestellten Gegenstände wegen, welche ausser der Geschichte des Täufers noch eine Reihe symbolischer Scenen und Figuren in Bezug auf die Taufe enthalten. In der einen Flachkuppel sieht man Christus auf den Cherubim thronend, von neun nackten Engeln (in Halbfiguren) umgeben; in weiterm Kreise folgen neun andere Engel, von welchen jeder eine Stufe der himmlischen Hierarchie in einer dazu passenden Handlung personificirt, als Beschützer alles menschlichen Daseins. Ein Engel vom Range der Throni z. B. sitzt mit Scepter und Krone auf einer blauen, gestirnten Weltkugel; St. Michael, geharnischt, mit Speer und Wage, vertritt die Dominationes; ein Angelus hält als Schutzengel ein Wickelkind, ein Archangelus eine nackte, betende Figur (eine Seele) empor, während unten in einer Höhle drei klagende Gestalten (Seelen der Neugebornen, oder andere Bewohner des Fegefeuers?) sich aneinander schmiegen; ein Engel mit der Beischrift Virtutes winkt gebietend einem am Boden liegenden Skelett sich aufzurichten, daneben Feuer und ein Wasserquell als Zeichen der Wiedergeburt; ein Engel von der Ordnung der Potestates fesselt die am Boden liegende scheussliche Gestalt des schwarzen Satan; ein anderer Engel sitzt in Harnisch und Helm auf einem Thron; ebenso einer von den Seraphim mit einem Stabe; endlich trägt ein Cherub mit zehn Flügeln die Inschrift: Plenitudo scientiae auf der Brust. Die zweite Flach- 7.
kuppel, von besserer Arbeit, enthält rings um eine Gestalt Christi zwölf Gruppen, welche die von jedem Apostel vollbrachten Taufen nebst erläuternden Beischriften vorstellen. Der Täufling erscheint immer in einem steinernen Becken stehend, hinter ihm ein Taufzeuge und als Andeutung der

Oertlichkeit ein Thurm. Eine Lunette mit der Taufe Christi wird (wohl mit Unrecht) noch dem XI. Jahrhundert zugeschrieben. Die Handlung geschieht in Gegenwart dreier anbetenden Engel; aus dem sehr fischreichen Jordan taucht eine Sirene mit goldnem Schuppenleib hervor, ein Symbol der Welt und ihrer Lüste*) und somit ein bedeutsames Gegen-
8. bild der Taufe selbst. — Das Uebrige besteht meist aus Scenen der Lebensgeschichte des Täufers, wie er z. B. von einem Engel in die Wüste geführt wird, von einem Engel das Kleid aus Kameelhaaren erhält, u. a. zum Theil sehr ungewöhnliche Darstellungen mehr**).

*) So erklärt in der *Reda umbe diu tier* (XI. Jahrh.), u. a. in Wackernagel's „altdeutschem Lesebuch", 1. Aufl. Sp. 104.

**) Auch in der unteritalischen Kunst, welche in diesen Zeiten das Gegenstück zu Venedig bildet, regte sich zu Anfang des XIII. Jahrhunderts (und vielleicht schon früher) ein Keim neuer Entwickelung, worüber vor der Hand noch nicht genauer geforscht ist. Die Galerie der Studj in Neapel enthält eine beträchtliche Anzahl spätbyzantinischer Bilder, wovon einige dieses Factum zu bestätigen scheinen, aber ohne Angabe der Herkunft, vielleicht aus den verschiedensten Gegenden Italiens zusammengekauft. Eine Schule indess, diejenige von Otranto in Apulien, pflegte ihre Bilder zu bezeichnen, wenigstens mit der Ortsangabe. Es sind meist kleine, miniaturartig ausgeführte Altärchen, Triptychen u. dgl., von durchaus byzantinischer Behandlung in Farbe und Auftrag. Das Fleisch ist ziegelbraun, die Gewänder sehr dunkel, die Modellirung gestrichelt, die Lichter hoch (selten mit Gold) aufgesetzt. Auffallender Weise verbindet sich hiemit eine ziemlich freie, breite Auffassung der Körperform; die Gewandung lässt neben dem bekannten byzantinischen Faltenreichthum eine sinnvolle und einfache Anordnung erkennen; auch die Köpfe sind vom byzantinischen Typus emancipirt und zeigen einen lebendigen Ausdruck. Höchst auffallend ist vollends das gänzliche Wegbleiben des Goldgrundes, welcher entweder durch schwarzen Grund oder durch eine reich phantastische Landschaft mit blauem Himmel ersetzt wird. Aus diesen verschiedenen Gründen wird es aber auch nahezu unmöglich, diese Werke ins XII. oder XIII. Jahrhundert zu setzen wie D'Agincourt will. Das schönste Bild der Schule, der auferstandene Christus mit Magdalena, im *museo cristiano* des Vaticans, (D'Agincourt Taf. 92) trägt die Inschrift: *Donatus Bizamanus pinxit in Holtranto*, und derselbe Familienname kömmt noch mehrmals vor, z. B. auf einer Heimsuchung Mariä (Taf. 93), welche offenbar dem XV. Jahrhundert angehört, obwohl sie im Colorit noch ziemlich byzantinisch ist. Wir müssen aber

§. 93. Auch in der Lombardischen Malerei lässt 1.
sich eine starke Gährung zu Anfang des XIII. Jahrhunderts nicht verkennen. Hier, wo die byzantinische Kunst vielleicht nie zu einem entschiedenen Uebergewicht gelangt war, taucht ein Element auf, was auch in deutschromanischen Werken öfter auffällt: die heftige dramatische Bewegung. Das wich- 2.
tigste Denkmal sind wohl die Wandmalereien im Baptisterium zu Parma, vornehmlich die an der Decke befindlichen, welche vermuthlich um das Jahr 1230 ausgeführt sind*). Sie sind in drei Abtheilungen getheilt: in der obersten befinden sich die Apostel und die Symbole der Evangelisten; darunter die Propheten und andre Männer des alten Testamentes (in einer Nische Christus mit der Maria und Johannes dem Täufer); in der dritten Reihe, zwischen den Fenstern, sind zwölf Scenen aus dem Leben des Täufers Johannes, — neben den Fenstern stets zwei Heilige, dargestellt. Auch hier zeigt sich in der Technik noch alle Härte, welche den byzantinischen Darstellungen eigen ist; zugleich aber, neben einer kräftigen und blühenden Farbe, eine eigenthümliche, selbst bis zur Uebertreibung durchgeführte Leidenschaftlichkeit in den Bewegungen. Der Engel, der verschiedene Male vorkömmt, scheint den Boden kaum zu berühren, so hastig schreitend tritt er auf; die Jünger, die zu Johannes in die Wüste treten, scheinen ebenfalls in der grössten Eile begriffen;

vermuthen, dass die Schule überhaupt nicht viel älter sei als das XV. Jahrhundert. Wenn sie übrigens auch nur älter ist als der Einfluss der flandrischen Schule auf die neapolitanische (wovon unten), so ist die beträchtliche Ausbildung der Landschaft schon wichtig genug, um eine genaue Untersuchung zu veranlassen. — Otrantische Bildchen kommen im Kunsthandel nicht allzuselten unter allen möglichen Firmen vor.

*) Fr. K. im Tüb. Kunstblatt 1827, No. 6—8. — Weiteres bei Lanzi, Uebers. v. Quandt und Wagner II, S. 294 u. f. — Ueber die ältesten Gemälde in Cremona, ebenda S. 343 u. f., in Mailand und Umgegend, ebenda S. 378 u. f. — Für Bologna vgl. Bd. III. S. 4 u. f. (eine byzantinische Anbetung des Lammes in S. Stefano). — Für Ferrara Bd. III, S. 192 u. f. (ein für das XIII. Jahrhundert merkwürdiger Auftrag des Azzo von Este an den Maler Gelasio im Jahre 1242 Phaëton's Sturz zu malen.) — Für Genua III, S. 245 (Gemälde von 1101 über einem Stadtthor von Savona).

die Bewegungen des taufenden Johannes, der flehenden Kranken, der forteilenden Jünger in der Gefangennehmung, des enthauptenden Soldaten scheinen aus einer Phantasie geflossen zu sein, welche sich die lebendigsten und heftigsten Bewegungen mit Liebe vergegenwärtigte. Dieser mächtige und ergreifende Geist offenbart sich auch in den ruhigen Stellungen, vornehmlich in der edlen, grossartigen Würde des Daniel und der beiden Propheten zu seinen Seiten. Man sieht in diesen Werken den gewaltsamen Kampf, den eine jugendlich kräftige Phantasie zur Bewältigung der noch todt gegenüberstehenden Form beginnt.

1. §. 94. Das bisher Gesagte genügt um zu zeigen, dass das Aufwachen der mittelalterlichen Malerei in Toscana, dessen Betrachtung wir bis jetzt verschoben haben, keine vereinzelte Thatsache war, sondern dass die verschiedensten Gegenden Italiens um jene Zeit ein neues Kunstleben aufweisen können. Diess muss ausdrücklich hervorgehoben werden, weil die neuern italienischen Kunsthistoriker grossentheils Toscaner waren und den, allerdings grossen, Einfluss ihrer einheimischen Kunst auf die des übrigen Italiens hier und bei spätern Epochen nicht selten übertrieben dargestellt haben.

2. Die Anfänge der toscanischen Malerei selbst liegen trotz (und zum Theil wegen) vielfacher älterer Forschungen noch immer im Dunkel, und die neuern Untersuchungen haben bis jetzt mehr die Verwirrung nachgewiesen als ein positives Licht verbreitet. So viel scheint sicher, dass Toscana, und zwar Pisa und Siena wie Florenz, zu Anfang des XIII. Jahrhunderts vorherrschend der byzantinischen Kunstweise folgten, und dass der alte einheimische, rohabendländische Styl in der Malerei schon vorher so ziemlich verschwunden war*). Wenigstens ist kein Denkmal bekannt, welches eine

*) In der Sculptur mag er immer fortgedauert haben. — Ein *Exultet* und eine andere Handschrift in der Opera des Domes von Pisa (E. Förster, Beiträge zur neuern Kunstgeschichte, 1835, S. 78 u. f.) möchten zu den spätesten Denkmalen desselben aus dem Gebiete der Malerei und zwar ins XII. Jahrhundert gehören.

so entschieden abendländische Formenauffassung und Erfindung zeigte, wie die Mosaiken von S. M. in Trastevere zu Rom (1139—1153) oder wie die der Vorhalle von San Marco in Venedig. Auch werden wir finden, dass noch die spätern toscanischen Meister des XIII. Jahrhunderts von den Aeusserlichkeiten des byzantinischen Styles abhängiger sind und bleiben als die gleichzeitigen Römer, wenn sie auch diese an geistigem Gehalt und bedeutenden Intentionen überragen. Hier liegt nun der Punkt, um welchen es sich handelt, nämlich die Frage: welcher Maler oder welche Lokalschule hat sich zuerst innerhalb des herrschenden byzantinischen Styles freier bewegt?

Wir beginnen die Aufzählung der bedeutendern Denk- 3.
male, welche diese Frage entscheiden sollen, mit den wahrscheinlich um 1200 entstandenen Wandmalereien der Kirche San Pietro (oder San Bero) in Grado, an der Landstrasse von Pisa nach Livorno. Hier sieht man an den Oberwänden des Mittelschiffes die Geschichten der hh. Petrus und Paulus, drüber Engelfiguren, und zwischen den Bogenfüllungen Brustbilder der Päpste dargestellt. Die Figuren der erstern Bilderreihe zeigen die „zierliche Hagerkeit“ der byzantinischen Körperform, sind übrigens in der Anordnung
gut und lebendig*). — Lässt man dieses immerhin zweifel- 4.
hafte Denkmal bei Seite, so tritt ein von 1215 datirtes Tafelbild der öffentlichen Galerie von Siena in die Reihe: Christus (in Flachrelief), zwischen den Zeichen der Evangelisten und sechs Scenen des neuen Testamentes**). Allein gerade dieses Gemälde gehört nicht dem byzantinischen Einfluss,

*) S. Rumohr, a. a. O. I, S. 345. — E. Förster, in den „Beiträgen zur neuern Kunstgeschichte", S. 85 u. f. nennt diese Gemälde matt, plump und von fehlerhafter Zeichnung, jedoch nur im Verhältniss zu der von ihm aufgestellten Zeitbestimmung (nach 1352). Diese gründet sich auf die Bildnisse der Päpste, welche bis auf Clemens VI. reichen; allein man konnte (wie in S. Apollinare in Classe bei Ravenna) bei der ursprünglichen Bemalung eine Anzahl Felder für die später hinzukommenden frei gelassen haben. — Proben bei Giov. Rosini: *Storia della pittura italiana*, Atlas, Taf. 5.

**) S. Rumohr a. a. O. I, S. 297 u. f.

sondern ausnahmsweise dem rein italienischen an; es sind
kurze Figuren mit schweren Umrissen, von deutlich ausgedrückten, aber rohen Charakteren, in barbarischer Gewandung.
5. Wenige Zeit später beginnen die sichern Anhaltspunkte
häufiger zu werden, indem nicht nur einzelne Werke mit
Namen und Jahrzahl bezeichnet, sondern auch schon einzelne
Meister durch anderweitige (wenn auch nicht immer zuverlässige) Tradition festgestellt sind; ein Vortheil, dessen die
damalige deutsche Kunst fast völlig entbehrt. Zunächst
kommen hier zwei Meister in Betracht, welche vielleicht nicht
gerade zu den bedeutendsten ihrer Zeit gehören und im
byzantinischen Styl noch zu sehr befangen sind, um z. B.
mit der dramatischen Lebendigkeit der Fresken in der Taufkapelle von Parma, oder mit der natürlichen Freiheit der
Gestaltung in den Mosaiken der Vorhalle von S. Marco wetteifern zu können, in der naturgemässen Durchbildung einzelner Theile dagegen die Grenzen der byzantinischen Dar-
6. stellung schon bedeutend überschreiten. Der Eine ist Guido
von Siena (nach Cavalcaselle's Forschungen Guido Gratiani, 1287—1308), von dem sich in S. Domenico zu Siena
(in der zweiten Kapelle links) ein grosses Madonnenbild, mit
dem Namen des Meisters und mit der Jahrzahl 1221, befindet.
Diess Gemälde ist in den Aeusserlichkeiten noch vorherrschend
byzantinisch, jedoch nicht ohne eine gewisse Grossartigkeit
und ein besonderes naives Lebensgefühl in der Stellung der
Hauptfigur und in dem runden, anmuthigen Köpfchen des
7. Kindes*). — Der zweite ist Giunta von Pisa (in Urkun-

*) S. D'Agincourt, a. a. O. Taf. 107. — Fr. K. im Tüb. Kunstblatt 1827, No. 47. — Rumohr, a. a. O. S. 334. — Das Bild ist übermalt, jedoch nur zum Theil, sodass an den anbetenden Engeln der obern Füllungen die alte Technik noch vollständig ersichtlich ist. Die (ebenfalls retouchirte) Unterschrift enthält die sinnreich spielenden Verse:

Me Guido de Senis diebus depinxit amoenis,
Quem Christus lenis nullis velit angere poenis.

Vielleicht das früheste Zeugniss eines wieder erwachten künstlerischen Wohlbehagens an der eigenen, mit subjektiven Zügen ausgestatteten Arbeit.

den genannt von 1202 bis 1258)*), dessen Namen nebst der Jahrzahl 1236 ein nunmehr verloren gegangenes Bild des Gekreuzigten trug, welches sich in S. Francesco zu Assisi befand. Unter den vorhandenen Werken, welche man ihm (freilich nicht mit hinreichender Gewähr) zuschreibt, sind ausser einem Crucifix in S. Ranieri, einem ähnlichen zu S. Maria degli Angeli, (bezeichnet ... nta Pisanus — me fecit)**) und einer Tafel mit Heiligen in der Kapelle des Campo Santo zu Pisa, vornehmlich einige Wandmalereien in der Oberkirche S. Francesco zu Assisi zu nennen, das Marterthum des h. Petrus, der Sturz des Simon Magus (welcher von den Dämonen gewaltsam durch die Luft gezerrt wird), und die Verzierung um das hinterste Fenster der Chornische, — die erstern sehr übermalt. Bewegungen und Ausdruck sind noch todt und unfrei, doch zeigt sich ein gewisser Sinn für reinere Form und für heitere Farbenwirkung, welcher den Byzantinern jener späten Zeit fremd ist. — Wie diese 8.
Werke für Siena und Pisa, so giebt für Florenz die dortige Taufkirche San-Giovanni einen Anhaltspunkt. Hier sind die Mosaiken des Gewölbes in der viereckigen Altarnische mit einer Inschrift versehen, welche den Künstler als einen Franciscanermönch, Namens Jacobus***) bezeichnet und das Datum 1225 beifügt. Es ist ein Kreis heiliger Gestalten rings um ein Agnus Dei angeordnet, getragen von vier knieenden männlichen Figuren in den Ecken des Gewölbes. Die byzantinischen Motive erscheinen schon glücklicher gewählt und belebter als z. B. bei Guido, auch erinnert die in architektonischem Geist erfundene Anordnung wieder an altchristliche Vorbilder, welche hier wie in andern Gegenden Italiens auf die neu erwachende Kunst einwirkten. —

*) Fr. im Tüb. Kunstblatt 1827, No. 26 u. 27. — D'Agincourt a. a. O. Taf. 102, wo Bewährtes und Unbewährtes zusammengestellt ist.

**) Crowe u. Cavalcaselle I, S. 171.

***) Dass dieser nicht mit dem Mönche Jacob von Turrita oder Jacobus Toriti identisch sei, welchem wir später begegnen werden, hat Rumohr a. a. O. I, S. 387 u. f. genugsam bewiesen.

9. Von sehr verschiedenen Händen und aus verschiedenen Zeiten sind die Mosaiken der grossen achteckigen Hauptkuppel, welche in mehrern concentrischen Streifen angeordnet sind, wovon der innerste Schaaren von Engeln, der zweite die Geschichten der Genesis, der dritte das Leben Josephs, der vierte das Leben Christi und der fünfte das des Täufers Jo-
10. hannes enthält. — Zunächst vor der Nische werden diese Streifen unterbrochen durch einen thronenden Christus von riesiger Grösse, welcher nebst den Engelschaaren das Werk eines bei den griechischen Musaicisten in Venedig gebildeten Florentiners Andrea Tafi*) (1213—1294) sein soll. Es ist eine Gestalt von streng byzantinischem Typus, allein mit einer gewissen Formenfülle und Würde, welche von der vertrockneten Schwäche der damaligen Byzantiner sehr verschieden ist. Die Ausführung ist fein und zierlich, die Gold-
11. schraffirung sehr consequent durchgeführt. — Bei andern Theilen der Kuppel soll der Grieche Apollonius mitgearbeitet haben, welchen Tafi (nach Vasari's Aussage) zur Uebersiedlung von Venedig nach Florenz bewogen hatte. Schon diess ist unzuverlässig; wenn man aber den Apollonius zu einer ganzen Schule von Griechen in Florenz erweitert und deren Einwanderung mit dem Fall von Konstantinopel in Verbindung bringt, so steht diess Alles in der Luft. Allerdings war Venedig in jener Zeit die nächste Quelle eleganter und feiner byzantinischer Mosaiktechnik; aber es ist sehr die Frage, ob auch nur in Venedig eine grössere Anzahl geborener Griechen arbeiteten und ob nicht vielmehr selbst die venezianisch-byzantinische Kunst schon seit Anfang des XII. Jahrhunderts sich selbst überlassen geblieben war**). Ueberhaupt legt man wohl auf jene letzte griechische Künstlerübersiedelung ein zu grosses Gewicht. Das plötzlich scheinende Auftauchen byzantinischer Kunstformen in Toscana zu

*) Ueber Malereien eines gleichzeitigen florentiner Künstlers Coppo di Marcovaldo in Siena (S. Maria di Servi) u. Pistoja s. Crowe u. Cavalcaselle I, 200.

**) S. Rumohr, a. a. O. I, S. 349 u. f.

Anfang des XIII. Jahrhunderts hat wohl einen andern Zusammenhang als diesen. Man übersehe nicht, dass mit Ausnahme von Pisa die hohe Blüthe des Landes und seiner Hauptstädte, somit auch ihrer Bauten, erst damals beginnt, dass aber das neu entstandene Bedürfniss nach Mosaiken die zierliche venezianische Technik der ungleich rohern römischen und der abgelegenern normannisch-sicilischen vorziehen musste. Dass mit der Technik auch der Styl herüberkam (wenn er nicht schon vorher da war) und dass er sich auch in andern Gattungen der Malerei geltend machte, ist nicht befremdend und lässt sich z. B. mit der Analogie der flandrischen Oelmalerei belegen, deren Ausbreitung fast überall auch etwas flandrischen Realismus in ihrem Gefolge gehabt hat.

§. 95. In den bisher genannten toskanischen Werken 1.
war der formelle Fortschritt ein kaum merklicher gewesen; doch zeigten sich, wenigstens bei Guido, Anfänge neuer Belebung im Ausdruck und in der Auffassung der Köpfe. Erst die zweite Hälfte des XIII. Jahrhunderts brachte die neue Richtung zur Reife. Hier müssen wir nun auch der grossen Neuerungen in dem damaligen Culturleben Italiens vorläufig in Kürze gedenken, weil von hier an die toskanische Kunstentwickelung nur im Zusammenhang mit demselben verständlich ist. Das XIII. Jahrhundert hatte mit Innocenz III. begonnen, dem Sieger über die Häresie und über alle weltliche Gewalt; in den machtvollsten Schwingungen bebte die religiöse Begeisterung durch Italien. Der heilige Franz von Assisi erfüllte mit seiner glühenden Innigkeit die Gemüther nah und fern. Wie hätte solchen Stimmungen eine kirchliche Kunst genügen sollen, wie die byzantinische war, so ganz versunken und verdorrt in Formen und Gedanken? Ueber kurz oder lang mussten diese Schranken durchbrochen werden durch das Streben nach Seelenausdruck. Aber andere geistige Richtungen, welche mit der genannten parallel gingen, mussten die Kunst noch weiter, bis zur gänzlichen Befreiung führen. Die Nationalität des neuern Italiens entwickelte sich überhaupt erst damals vollständig, und äusserte sich z. B.

durch das Aufkommen einer Literatur in der Volkssprache. Es ist eine andere Art von Blüthe als die gleichzeitige des nordischen Ritterwesens, aber sie trug eine eben so grosse
2. Zukunft in sich. Ueberdiess ging damals durch das ganze Abendland ein und derselbe Hauch idealen Strebens, welches auch in der Kunst, allerdings nur für einen Augenblick, an die höchste klassische Vollendung streift, nämlich in einzelnen Sculpturwerken des XII. und XIII. Jahrhunderts, obschon deren Verfertiger höchst wahrscheinlich vom klassischen Alterthum nichts wussten. Diejenigen, welche dem Norden angehören, wurden bereits theilweise genannt (S. 212 und 220); Einzelnes davon steht der Antike so nahe, dass nur noch ein kleiner Schritt zu fehlen scheint. In Italien begann der grosse Bildhauer Nicola Pisano (geb. um 1200) mit einer ähnlichen Richtung, bis er die Antike selbst entdeckte und seinen Styl unmittelbar nach ihr umbildete. Aber wie in Deutschland und Frankreich diese hohe und freie Auffassung der Formen und Charaktere sehr bald einem mehr conventionellen und selbst manierirten gothischen Style weichen musste, ohne auf die Malerei einen nachweisbaren Einfluss geübt zu haben, so geschah es auch in Italien; die nächsten Nachfolger des Nicola fielen schon von seiner Weise ab, und in den ihm gleichzeitigen und den zunächst folgenden Werken der Malerei schimmert seine Richtung auf höhere Ausbildung der Form nur selten durch die befangene Darstellungsweise entschieden hindurch.

1. §. 96. Derjenige Maler, welcher hier vor Allem in Betracht kommt und gewöhnlich (obwohl viel zu ausschliesslich) als Gründer der neuern italienischen Malerei betrachtet wird, ist Giovanni, aus der edlen Familie der Cimabue, welcher (nach Vasari's Angabe) im Jahre 1240 geboren ist und bald nach dem Jahre 1300 gestorben zu sein scheint. Unter die Werke, welche man ihm, und zwar mit grösster Wahrscheinlichkeit, zuschreibt, gehören zuerst zwei grosse,
2. in Florenz befindliche Madonnenbilder. Das ältere von diesen, früher in der Kirche Sta. Trinità, das gegenwärtig in der Galerie der Akademie aufbewahrt wird und darunter

einige grossartige Darstellungen von Propheten und Patriarchen angebracht sind, schliesst sich jedoch noch vorzugsweise der byzantinischen Manier an*). Das jüngere befindet sich 3.
in S. Maria Novella (in der südlichen Kapelle des Querschiffes)**); hier sind knieende Engel zu den Seiten der Madonna dargestellt und der Rand des Bildes ist mit kleinen Medaillons geschmückt, auf denen die Brustbilder von Heiligen angebracht sind. Dies Gemälde befolgt im Ganzen zwar auch noch die byzantinische Anordnung, doch ist hier dieselbe bereits mit künstlerischer Freiheit aufgefasst, die Zeichnung durch Naturanschauung vervollkommnet, und namentlich die Malerei (im Gegensatz gegen die Strenge der Byzantiner) ungemein weich ausgeführt. Vorzüglich meisterhaft ist der Christusknabe auf dem Schoosse der Maria, sowie ein Theil der erwähnten Medaillons, besonders diejenigen, in welchen dem Künstler nicht ein barbarischer, in den letzt vergangenen Jahrhunderten erfundener Typus vorgeschrieben war, sondern wo die aus der altchristlichen Zeit überlieferte Darstellungsweise eine freiere Behandlung erlaubte. Es wird uns gemeldet, dass dies Bild nach seiner Vollendung unter festlichem Gepränge und grossem Jubel des Volkes vom Hause des Künstlers nach der Kirche hinübergeführt worden sei.

Dem Bilde in S. Maria Novella sehr verwandt, ist ein 4.
colossaler Petrus in trono mit zweien Engeln, der sich in S. Simone zu Florenz, auf einem verlassenen Altar in einem dunklen Gange zwischen Kirche und Sakristei, befindet***). —

*) Ein Umriss desselben bei Riepenhausen: Geschichte der Malerei I, T. 6.

**) Umrisse desselben bei Riepenhausen, a. a. O. I, T. 7; und *D'Agincourt*, a. a. O. Taf. 108. Umrisse von zweien jener Medaillons im Tübinger Kunstblatt, 1821, u. 9, zu einem grösseren Aufsatze des Herrn v. Rumohr.

***) E. Förster, Beiträge zur neuern Kunstgeschichte, S. 101. Doch der Datum A. D. MCCCVII allein schliesst schon Cimabue von dieser Autorschaft aus. Vergl. Crowe u. Cavalcaselle I, 207 (Anm.), wo ihm dafür 3 Altarbilder der Akad. zu Florenz, der Nat. Gal. zu London und des Louvre zuerkannt werden.

Von dem grossen Mosaik, welches die Haupt-Tribune des Domes von Pisa*) schmückt, einem riesigen Christus, zu dessen Seiten Johannes der Täufer und Maria stehen, ist der grösste Theil, dokumentlichen Nachrichten zufolge, von Cimabue gegen das Ende seines Lebens ausgeführt worden. Doch scheint bei der Gestalt Christi der Geist des Künstlers durch den vorgeschriebenen kirchlichen Typus gebunden gewesen zu sein; wenigstens ist hier noch völlig der starre, byzantinische Typus befolgt, während in der Gestalt des Johannes schon eine lebendigere Bildung des Kopfes und eine naturgemässere Bewegung hervortritt.

5. Ungleich wichtiger jedoch, als die beiden genannten Altartafeln, sind die grossen Wandmalereien, welche dem Cimabue in der Oberkirche des h. Franciscus zu Assisi zugeschrieben werden**); erst in diesen zeigt sich sein grosses Talent in vollständiger Entwickelung. Wir dürfen die Klosterkirche des h. Franciscus zu Assisi als einen der bedeutendsten Punkte für die Entwickelungsgeschichte der neueren Malerei betrachten. Schon für die Architekturgeschichte ist sie bemerkenswerth, indem sie, in der ersten Hälfte des XIII. Jahrhunderts, durch fremde Baumeister in dem für Italien damals noch fremden gothischen Baustyle errichtet wurde; ebenso durch die eigenthümliche Anlage zweier fast gleich ausgedehnter Kirchen übereinander, von denen die untere ursprünglich die Grabkirche des h. Franciscus bildete, und nur die obere für den gewöhnlichen Gottesdienst des Klosters bestimmt war. Die grosse Verehrung dieses heiligen Ortes zeigt sich vornehmlich in dem reichen Schmuck von Wandgemälden, womit die Kirche im XIII. und XIV. Jahrhunderte bedeckt wurde. Der neue Orden erscheint hier in einer merkwürdigen Causalverbindung mit der neuen Malerei.

*) E. Förster, Beiträge zur neuern Kunstgeschichte, S. 97 ff.

**) Die Gründe, welche Hr. v. Rumohr, Ital. Forsch. II, S. 30, für die Aechtheit jener beiden Madonnenbilder beigebracht, dürften, wie es scheint, ihre Anwendung auch auf die genannten Wandmalereien finden. — Vergl. Fr. K. im Tüb. Kunstblatte 1827, No. 28, 34, 35, 38—40.

Schon bei Lebzeiten des heil. Franz († 1226) hatte einer seiner Mönche, Jacobus, die Mosaicirung der Chornische von San Giovanni in Florenz übernommen; jetzt wurden für das Centralheiligthum des Ordens während langer Zeit die ersten künstlerischen Kräfte der nähern Gegenden Italiens aufgeboten. Schon griechische Meister, und nach ihnen, wie man annimmt, Giunta von Pisa, hatten daselbst bedeutende Malereien ausgeführt, von denen jedoch nur noch Weniges zu erkennen ist. Cimabue ward zur weitern Fortführung der angefangenen Werke berufen. Was er vielleicht in der Unterkirche malte, ist nicht mehr vorhanden; seine Arbeiten im Chor und dem Querschiff der Oberkirche sind fast gänzlich erloschen. Von dem Uebrigen jedoch ist noch manches Bedeutende erhalten.

Hieher gehören zuerst die ihm zugeschriebenen Malereien 6.
der gewölbten Decke des Langschiffes. Diese besteht aus fünf quadratischen Haupträumen, von denen der erste, dritte und fünfte mit Figuren, der zweite und vierte nur mit goldenen Sternen auf blauem Grunde geschmückt sind. Der erste Raum, über dem Chore, enthält die Gestalten der vier Evangelisten, die jedoch ebenfalls bereits fast erloschen sind. In den durch die Gewölbrippen von einander gesonderten Dreieckfeldern des dritten Raumes befinden sich Medaillons mit den Bildern Christi, der Maria, Johannes des Täufers und des Franciscus; der Charakter dieser Gemälde mag ungefähr dem, welchen man in Cimabue's genannten Altarbildern findet, gleichzustellen sein; das Gesicht der Maria namentlich ist dem, welches seine Tafel in S. Maria Novella zu Florenz zeigt, entschieden verwandt. Interessanter jedoch als diese Medaillons sind die Verzierungen, womit sie eingefasst werden. Hier sieht man in den unteren Winkeln der Dreieckfelder nackte Genien dargestellt, welche geschmackvolle Vasen auf ihren Köpfen tragen; reiche Blumenranken wachsen aus diesen Vasen empor, an denen sich andre Genien aufschwingen, Früchte pflücken, oder in den Kelchen der Blumen lauschen. Hier erkennt man, in den freien Bewegungen der Genien, in der für einen ersten Versuch schon wohlgelungenen Mo-

dellirung des Nackten, eine entschiedene und nicht unglückliche Annäherung an die Antike; eine dieser Genien hat auch eine auffallende Aehnlichkeit mit denjenigen, welche in der classischen Kunst mit gesenkter Fackel zu den Seiten der Sarkophage zu stehen pflegen. — Am fünften Gewölbe sieht man die Gestalten der vier vorzüglichsten Kirchenlehrer, in denen man jedoch nicht die Hand des Cimabue selbst, sondern eines seiner Nachahmer erkennen will.

7. Wichtiger noch sind die Malereien, womit Cimabue den oberen Theil der Wände des Langschiffes, zu den Seiten der Fenster, ausschmückte. Auf der linken Wand, vom Chore aus gesehen, stellte er hier die Geschichten der Genesis und der Patriarchen des alten Testamentes, auf der rechten die Begebenheiten der Geburt und der Passion Christi dar. Die vorzüglichsten unter den erhaltenen dieser Gemälde sind: Joseph mit seinen Brüdern, die Hochzeit zu Kana, die Gefangennehmung Christi und die Abnahme von Kreuz. Auch diese zeigen noch die Schule der byzantinischen Kunst, zugleich aber das Todte, Starre und Hässliche derselben bis auf einen gewissen Grad bereits vollkommen beseitigt; in ihnen ist es dem Künstler gelungen, die lebendige Entwicklung eines besondern, vorübergehenden Momentes, in Gruppirung der Massen, in Stellung und Geberde der einzelnen Personen, bereits genügend und mit Sicherheit festzuhalten. Freilich erkennt man auch hier noch, — ähnlich wie bei den genannten Kuppelgemälden im Baptisterium von Parma, — wie der Geist des Künstlers gerungen, um der überlieferten Form den Ausdruck einer lebendigen Idee aufzuprägen; jedoch ist hier jene Leidenschaftlichkeit in den Bewegungen der dargestellten Personen durch einen eigenthümlichen Zug von Grossheit und Würde bereits erfreulichst gemässigt. Aber nur bis auf einen gewissen Grad hat der Künstler die Belebung seiner Gestalten durchzuführen vermocht, soweit es nemlich zu jener bestimmten Darstellung einer besonderen Handlung nöthig war; Alles, was zur weiteren Nachahmung der Natur in ihren einzelnen Eigenthümlichkeiten, was zur Auffassung selbständig schöner Motive gehört, mangelt noch

entschieden. Die Form der Gesichter ist einander noch durchaus ähnlich, der Ausdruck in den Mienen erscheint noch gebunden. Bei alledem indess sind diese Werke vornehmlich als diejenigen zu betrachten, welche einer freieren Kunst die Bahn gebrochen haben.

Der untere Theil an den Wänden des Langschiffes (unter- 8.
halb der Fenster) enthält in acht und zwanzig Feldern die Lebensereignisse des Heiligen, welchem die Kirche gewidmet ist*). Sie sind von verschiedenen Händen ausgeführt und tragen in ihren Hauptformen bereits den Stempel des XIV. Jahrhunderts. Doch geht durch dieselben häufig noch ein Zug von byzantinischer Darstellungsweise, so dass man, wie es scheint, nicht ohne Grund vermuthen darf, dass sie von Schülern Cimabue's ausgeführt seien. Wir werden auf die bedeutenderen von ihnen zurück kommen.

§. 97. Ein dem Cimabue verwandtes Bestreben sieht 1.
man in einigen Mosaikarbeiten, welche von gleichzeitigen Künstlern ausgeführt wurden. Dahin gehören die grossen Mosaiken in den Altartribunen der Kirchen S. Giovanni in Laterano und S. Maria Maggiore zu Rom, welche beide mit dem Namen des Mönches Jacobus Toriti bezeichnet sind und zwischen 1287 und 1292 verfertigt sein müssen. Das Erstere, an welchem auch der Franciscaner Jacobus de Camerino mitgearbeitet hatte, ist einfacher in der Anordnung und minder entwickelt in der Form; sechs Heilige und Apostel, welchen S. Franciscus und S. Antonius von Padua in kleinerm Massstabe und in gebückter Stellung (als neuaufgenommene Heilige) beigegeben sind, schreiten anbetend mit aufgehobenen Händen nach einem Kreuze in der Mitte hin, über welchem in einer Glorie von Engeln das aus der ältern Tribune erhaltene Antlitz Christi erscheint; unten der Jordan und die vier Paradiesesflüsse; an der Nischenwand Christus zwischen den Aposteln in etwas klei-

*) Vergl. Fr. K. a. a. O. n. 42. — Rumohr, Ital. Forsch. II, S. 67, schreibt diese Arbeiten fast sämmtlich dem Parri Spinello, einem Meister des XV. Jahrhunderts, zu.

nern Figuren. Der Grund ist Gold. Wenn auch nicht im Einzelnen der Form, so lässt sich doch in der bewegten und begeisterten Geberde ein Wiederaufleben derjenigen poetischen Intention erkennen, welche den Mosaiken des V. Jahr-
2. hunderts ihre Grösse verleiht. — In jeder Beziehung höher steht jedoch das Mosaik von S. Maria Maggiore, welches in hoher Würde und Anmuth und in dekorativer Schönheit der Anordnung von keiner gleichzeitigen Arbeit übertroffen wird. In einem blauen, goldgestirnten Rund thront Christus mit Maria; zu beiden Seiten, auf Goldgrund, schweben und knien anbetende Engel; Petrus und Paulus, die beiden Johannes und jene beiden Ordensheiligen (wiederum kleiner und gebückt) schreiten andächtig heran; der obere Raum wird von prachtvollen, durch symbolische Thiere belebten Weinranken ausgefüllt. Unten fliesst wiederum der Jordan, mit kleinen Flussgöttern, Barken, Menschen- und Thierfiguren. Weiter abwärts vier Scenen aus der Geschichte Christi, von lebendiger Anordnung. Herrlich ist besonders die Gruppe im Mittelrund; während Christus die Maria krönt, hebt sie, anbetend und zugleich bescheiden abwehrend, die Hände auf. Die Formenbildung erscheint schon sehr edel und rein, die Ausführung sorgfältig und sehr verschieden von den römischen Mosaiken des XII. Jahrhunderts. — Noch entschiedener zeigt sich dieser neue Styl in den von dem Cosmaten Johannes mit Mosaik versehenen Nischen zweier Grabmäler in
3. S. M. sopra Minerva und in S. M. maggiore zu Rom*). — Um dieselbe Zeit (gegen 1300) entstanden die Mosaiken oben an der Façade letzterer Kirche (jetzt in die Loggia eingefasst), welche in zwei von architektonischen Ornamenten umfassten Reihen oben einen segnenden Christus und mehrere Heilige, unten die Legende von der Stiftung der Kirche in gut geordneten Compositionen enthalten. Eine Inschrift
4. nennt den sonst unbekannten Meister Philippus Ru-

*) Ueber neuentdeckte Werke der Künstlerfamilie der Cosmaten zu Civita Castellana, Anagni u. vergl. Cr. u. Cavalcas. I. 96 ff.

sutti*). Früher schrieb man sie einem florentinischen Mosaicisten Gaddo Gaddi († 1312) zu, von welchem noch Einzelnes in der Kuppel der Taufkirche von Florenz, eine Himmelfahrt Mariä im Dom zu Pisa, und eine Krönung Mariä in der innern Lunette des Hauptportals am Dom zu Florenz vorhanden ist. Letztere Mosaiken vereinigen die sorgfältigste byzantinische Behandlung (z. B. zierlich aufgehöhte Goldlichter) mit der schönen und würdigen Auffassung des Cimabue,
welcher mit dem Maler befreundet war. — Dagegen zeigt 5.
das Mosaik der Chornische von San Miniato al Monte über Florenz vom Jahre 1297 (wenn die betreffende Inschrift richtig gedeutet wird), dass es in der Nähe des Cimabue einzelne Maler gab, welche dem byzantinischen Styl unverwandt anhingen und sich über die Beschränktheit desselben auf keine Weise erhoben. Christus, im morosesten byzantinischen Typus gebildet, thront zwischen den vier Zeichen der Evangelisten auf einer grünen Wiese; links mit ausgebreiteten Händen steht die Madonna, nicht ohne eine gewisse starre Grazie, rechts der h. Miniatus, welcher Christo eine Krone darbringt. Die Ausführung ist höchst sorgfältig, die Goldschraffirungen der leblosen Gewänder von grosser Zierlichkeit. Nur die Thiere, namentlich die zahlreich auf der Wiese vertheilten Vögel zeigen eine für diese Zeit höchst auffallende Naturtreue.

§. 98. Ebenfalls zur Richtung des Cimabue gehörig, 1.
aber ungleich weiter entwickelt, erscheint Duccio, der Sohn des sienesischen Bürgers Buoninsegna. Aus den über ihn vorhandenen Documenten geht hervor, dass er bereits im Jahre 1282 ein zu Siena ansässiger Maler war, dass er im Jahre 1308 die Anfertigung einer grossen Tafel für den Hauptaltar des Domes von Siena übernommen und dieselbe im Jahre 1311 vollendet hatte**). Diese Tafel, welche bei

*) Dem jedoch neuere Forscher (neben Gaddo Gaddi) die sonst dem Giotto zugeschriebenen Bilder in der Oberkirche zu Assisi zuertheilen. Vergl. Cr. u. Cavalcas. I. 219 ff.

**) Fr. K. im Tüb. Kunstblatt 1827, No. 49—51.

ihrer Vollendung bereits den Stolz von Siena bildete, — auch sie wurde, wie es von jenem Madonnenbilde Cimabue's berichtet ist, in festlicher Procession aus der Werkstatt des Künstlers nach dem Dome getragen, — ist noch gegenwärtig mit der Namensunterschrift des Meisters vorhanden und ein wunderbar vollendetes Beispiel in jenem ersten Style der neueren Malerei. Sie war auf der vorderen und auf der Rückseite bemalt; nachmals hat man beide Seiten von einander getrennt und so finden sich dieselben jetzt an den Wänden des Sieneser Domes befestigt.

2. Wir betrachten zunächst die Rückseite, welche in zwanzig bis dreissig Feldern kleine Darstellungen (die Figuren etwa eine Palme hoch), aus der Passionsgeschichte Christi enthält. Auch hier wiederum zeigen sich im Allgemeinen noch die in der byzantinischen Kunst vorgefundenen Motive, die jedoch aufs Lebendigste und mit tiefster Empfindung aufgefasst sind; auch hier, wie beim Cimabue, jene grossartig kräftige Leidenschaftlichkeit in den Bewegungen, die jedoch noch feierlicher, noch rhythmisch vollendeter erscheint. Zugleich aber ist hiemit ein so classischer Schönheitssinn, eine so liebenswürdige Naivetät, eine so meisterliche Ausführung im Nackten und in der Gewandung verbunden, wie sie in der That für jene Zeit nicht erwartet werden konnte: vor diesem Bilde möchte man meinen, dass Duccio nur noch wenige Stufen von dem Gipfel der neueren Kunst entfernt gewesen wäre. Besonders beachtenswerth ist endlich der Umstand, wie es Duccio möglich machte, die Hauptmomente der Passionsgeschichte in soviel einzelne Darstellungen (wie oben erwähnt) zu zerlegen. Denn trotz der Vereinzelung und Trennung der Momente ist gleichwohl eine jede Darstellung mit einer reichlichen Fülle von Figuren ausgestattet, in deren Gestaltung und Zusammensetzung durchweg so neue und überraschende Motive angewandt sind, dass sie Zeugniss geben von einem nie verlegenen Erfindungsgeiste, von der umsichtigsten Besonnenheit, von der tiefsten Durchdringung des innern und äusseren Lebens, und von einer Vertiefung in seinen Gegen-

stand, wodurch eine bis in das Einzelnste gehende Individualisirung mit der reinsten Objectivität sich verbindet.

Wir wollen nur eine von diesen zahlreichen Darstellungen, 3.
und zwar die erste, welche den Einzug Christi in Jerusalem enthält und eins der grösseren Felder bildet, näher betrachten. Die Scene ist nahe vor dem Thore. Jesus reitet zur Linken auf der Eselin, neben welcher das Füllen geht. Hinter ihm sind die Apostel, alle voll Kraft in den Männer- oder Jünglingsgesichtern. Unter ihnen zeichnet sich besonders Johannes durch Schönheit aus. Ihre auf das Volk gerichteten Gesichter scheinen diesem zu sagen: Hier bringen wir Euch Euren König. Jesus selbst scheint eben mit würdigem, ernstem Blick, der nicht frei von Wehmuth ist, die Rechte aufgehoben, die Worte des Weh's über die Stadt auszusprechen. Ueber ihm pflückten Männer in und unter Bäumen Zweige von denselben. Von den Zinnen der Stadtmauer und über eine Gartenmauer unter den Mauern der Stadt schaut eine Menge von Männern, Weibern und Kindern mit ernsten Blicken, aber voll inniger Theilnahme an dem, was sich begiebt. Vor dem Erlöser her zieht sich der Volkshaufen. Einige sehen sich um und breiten mit dem Ausdrucke der innigsten Ehrerbietung Kleider auf dem Wege aus, Andre tragen Zweige vor ihm her; noch Andre werden wider ihren Willen fortgedrängt und schauen noch, so gut sie in diesem Drange können, nach dem Könige um. Kurz, es ist ein solches Getümmel auf dem kleinen Raume dargestellt, worin jede Figur nicht etwa bloss mit ihrem Körper, sondern durch die Theilnahme ihrer Seele eine Rolle spielt, dass etwas Aehnliches unter den Werken der Malerei schwer zu finden sein dürfte; gewiss ist die Idee eines solchen Getümmels hier so erschöpfend und befriedigend ausgeführt, dass ein grösserer Aufwand dazu schwerlich von Ueberfluss frei gesprochen werden könnte. Im Thore stehen die Pharisäer und Schriftgelehrten, von denen sich einige über das Aufsehen ärgern, welches ihr Gegner macht, und von Neid verzehrt werden. Andere wundern sich mit aufgehobenen Händen über seine unerhörte Kühnheit. Doch sind auch einige darunter, denen

man die boshafte Zuversicht auf dem Gesichte liest, dass sie seiner schon Herr werden wollen: — Wie diese Darstellung durch den kunstreichen Ausdruck der mannigfachen und widersprechenden Gefühle einer aufgeregten Volksmenge, so interessiren andre, wie der Abschied Christi von seinen Jüngern, das Gebet am Oelberge u. dgl. durch die tiefe Stille einer inneren Wehmuth und Betrübniss der Seele.

4. Die ehemalige Vorderseite dieses Altargemäldes enthält grössere Figuren: eine Madonna mit dem Kinde, von Heiligen umgeben. Hier sieht man die Köpfe in den anmuthigsten Formen gezeichnet und zugleich, vornehmlich in den männlichen, eine sehr treue Nachahmung der Natur. In der Gewandung vermählt sich hier mit der byzantinischen Manier eine eigenthümliche Weichheit, welche bereits eine bemerkbare Hinneigung zu derjenigen Kunstweise verräth, die im Verlaufe des XIV. Jahrhunderts ziemlich allgemein wurde.

5. In der Sakristei des Domes von Siena befindet sich noch eine Reihe kleiner Tafeln, welche dem Duccio anzugehören scheinen*); ebenso hat man verschiedene Bilder in der Sammlung der Sieneser Akademie mit dem Namen des Künstlers bezeichnet, unter denen vornehmlich ein grösseres Werk, dessen Hauptdarstellung die Anbetung der Hirten ist, zu solcher Auszeichnung berechtigt sein dürfte**).

6. Wir übergehen eine Anzahl von Künstlernamen, welche man als Zeitgenossen und Mitstrebende des Cimabue bezeichnet, wie z. B. Margheritone von Arezzo, welcher ähnliche Motive, aber ungleich befangener und ungeschickter hehandelte.

*) Nach v. Rumohr (Ital. Forsch. II., S. 11) sind dies die Staffeln und Giebel jenes grossen Altargemäldes. — Eine heil. Apollonia, welche in der alten Rundkirche S. Angelo zu Perugia an die Wand gemalt ist, dürfte am meisten mit diesen alten Sienesern übereinstimmen. Die Gestalt ist leblos, schlitzäugig, und doch nicht ohne eine gewisse Anmuth.

**) Ueber andere Werke des Duccio s. Crowe u. Cavalcaselle I., 180 u. II. 40, 50 ff.

§. 99. Wie weit die Einwirkung der Toskaner des XIII. 1.
Jahrhunderts auf das übrige Italien reichte, lässt sich kaum
mehr ausmitteln. So ist es z. B. ungewiss, ob die neapo-
litanische Malerei ihre Befreiung vom byzantinischen Styl,
welcher wir oben (S. 310) erwähnten, völlig aus eigenen
Mitteln errungen hat. Ein Maler Tommaso degli Ste-
fani, welcher 1230 bis 1310 gelebt haben soll und gewöhn-
lich in Parallele mit Cimabue genannt wird, ist für uns so
gut als verloren, indem sein einziges bekanntes Werk, die
Fresken der Passion in der Capella Minutoli im Dom von
Neapel dermassen übermalt und gemisshandelt ist, dass man
höchstens sagen kann, der Maler sei kein Byzantiner ge-
wesen. Eine besser erhaltene Arbeit, das Mosaik einer klei- 2.
nen Nische in Santa Restituta (dem alten Dom) zu
Neapel, welches die thronende Madonna zwischen dem h.
Januarius und einem andern Heiligen darstellt und um 1300
verfertigt sein soll, zeigt eine ähnliche Verbindung freierer,
würdigerer Formen mit feiner byzantinischer Ausführung,
wie einzelne toskanische Arbeiten, gestattet aber keine engere
Verknüpfung mit denselben. Neapel stand damals unter der
Herrschaft des Hauses Anjou, welches der Malerei namhafte
Beförderung gewährte und vielleicht sogar einen Einfluss der
französischen Kunst auf die neapolitanische vermittelte. Eine 3.
französische Handschrift des „Tristan", welche wahrscheinlich
gegen Ende des XIII. Jahrhunderts an diesem Hofe ent-
standen und von einer italienischen Hand mit zahlreichen
Miniaturen versehen ist (jetzt in der kaiserl. Bibliothek
zu Paris), zeichnet sich durch zierliche Ausführung, edlen
Typus der Köpfe, schlanke Verhältnisse und geschickte An-
ordnung aus; auch fehlt es nicht an feinen individuellen
Zügen und Spuren von Ausdruck*). Auffallend edel sind für
jene Zeit die Pferde gebildet, welche gerade in den wichtig-
sten deutschen Miniaturen jener Zeit, z. B. in dem Manesse'-
schen Codex, äusserst ungeschickt und plump erscheinen.
Da wir den Zustand der neapolitanischen Malerei unter den

*) Waagen, Kunstw. u. Künstler in Paris, S. 315.

letzten Hohenstaufen nicht kennen, so bleibt es dahingestellt, wie viel von diesen Vorzügen einer rein einheimischen Entwickelung angehört.

IV. Der gothische Styl in Italien.

Meister des XIV. Jahrhunderts und ihre Nachfolger.

Vorbemerkung.

§. 100. Es ist bereits bemerkt worden, dass in den Werken des Duccio die Kunst ihrer Vollendung schon so nahe steht, dass nur ein geringer Zeitraum zur Erlernung des noch Mangelhaften nöthig zu sein scheint. Und doch sind sie noch durch zwei Jahrhunderte von der Blüthezeit der neueren Kunst getrennt, — eine zu auffallende Erscheinung, als dass derselben nicht besondere Verhältnisse zu Grunde liegen sollten. Suchen wir uns dieselben deutlich zu machen.

In den neuerwachten Kunstbestrebungen war es vornehmlich nur der Gegenstand, den charakteristisch zu erfassen, anschaulich darzustellen und soweit es möglich zu beleben, als Hauptaufgabe galt. Der Geist des schaffenden Künstlers war dem Gegenstande noch fast gänzlich hingegeben, und wenn wir ihn verschiedentlich — in jenen leidenschaftvollen Darstellungen — durchschimmern sahen, so war dies im Wesentlichen doch mehr durch jene eigenthümliche Spannung, in die ihn äussere Umstände versetzt hatten, bewirkt, als durch das innere Bedürfniss, sich selber in dem dargestellten Gegenstande auszusprechen.

Es scheint im ersten Augenblicke, als ob eine solche Scheidung des Gegenstandes und der besonderen Auffassungsweise nicht zulässig sein dürfe; es scheint, dass hiedurch ein Zwiespalt hervorgerufen wird, welcher die harmonische Ruhe des Kunstwerkes zerstört. Dies ist in der That der Fall, aber der Zwiespalt entsteht nur, um eine neue, höhere Vereinigung herbeizuführen.

Diese Scheidung und Vereinigung ist aufs Innigste im

Wesen des Christenthums begründet. Das Christenthum erkennt in der Welt und ihren Erscheinungen keine selbständige Gültigkeit an: die Welt stellt es als losgerissen von dem göttlichen Geiste dar; aber, dieses Zustandes bewusst, habe sie zugleich das ewige Streben, zu ihm zurückzukehren. Der Künstler sollte diesen versöhnenden Bezug des Irdischen, Vorübergehenden auf das Geistige und Ewige aussprechen.

Schon in den ersten Kunstübungen der Christen war ein solcher Gegensatz herausgetreten, aber wir haben zugleich bemerkt, in wie äusserlicher Beziehung derselbe dort noch ausgesprochen war. In der weiteren Entwickelung einer eigentlich christlichen Kunst reichte eine mehr oder weniger willkürliche Symbolik nicht mehr aus: die Darstellung selbst sollte Symbol und Inhalt zugleich werden.

Hiebei nun kam es vor allen Dingen darauf an, dass der schaffende Künstler in seiner besonderen Individualität bestimmter hervortrete. Nur in dem inneren Bewusstsein konnte dieser Bezug der körperlichen Erscheinung auf den ewigen Geist klar werden; nur wo die besondere Darstellung das Ergebniss einer selbständigen Auffassungsweise war, konnte der geistige Inhalt mit Freiheit ausgesprochen werden.

So war das Ziel, welches die Vollendung der Kunst bezeichnen sollte, wiederum weit hinausgerückt und erst nach mannigfachen Entwickelungsmomenten zu erreichen. So war es zunächst nöthig, dass eine subjektive Richtung in vollkommener Einseitigkeit sich geltend mache, dass zuerst die Scheidung scharf ausgesprochen werde, ehe man zu einer Vereinigung der Gegensätze hinarbeiten konnte. Diese neu beginnende subjektive Richtung erscheint nun gepaart mit einem Styl der Darstellung, dessen geistige Richtung und Gesetzmässigkeit mit derjenigen der nordischen Malerei wesentlich übereinstimmt, und der somit ebenfalls als ein gothischer zu bezeichnen ist. Einzelne Spuren weisen selbst darauf hin, dass der Norden (wo dieser Styl um ein halbes Jahrhundert früher sich ausbildete) einen gewissen Einfluss auf das Emporkommen desselben in Italien ausgeübt habe; namentlich lässt sich diess in der italienischen Sculptur voraus-

setzen, welche sich die neue Bildungsweise etwas früher aneignete als die Malerei; auch darf man, wie schon bemerkt, die Herrschaft eines französischen Fürstenhauses in Neapel damit in Verbindung bringen. Im Grossen und Ganzen aber ist diese Metamorphose als eine einheimische zu betrachten, welche von ähnlichen geistigen Grundlagen ausging wie im Norden, und desshalb auch ein analoges Resultat hatte. Es ist auch hier eine Vollendung und ein Schlussstein des rein mittelalterlichen Kunstlebens. Diejenigen wesentlichen Bezüge, in welchen der italienisch-gothische Styl mit dem nordisch-gothischen zusammenstimmt, sind desshalb auch weniger äusserlicher und materieller als geistiger Art; sie liegen in einer gesetzmässigen, auf das Allgemeine gehenden, vom Zufälligen absehenden, vorherrschend statuarisch feierlichen Formenbildung, in einer principiell einfachen, auf das Wesentliche gerichteten Anschauungsweise, in der diesem Zeitalter eigenen Gefühlsrichtung. In einzelnen Fällen konnte daher Giotto mit Wilhelm von Köln ganz nahe zusammentreffen. Um so weiter gehen aber diese Schulen in anderen Beziehungen auseinander, wie schon oben angedeutet wurde. Die weitere Schilderung wird zu zeigen haben, wie sich hier der Stimmungswelt der nordischen Kunst gegenüber eine Welt der That entwickelte, welche zugleich das Gebiet der Stimmung mit umfasste und Conceptionen der wunderbarsten Grösse und Fülle hervorbrachte. Als äusseres Moment ist nicht zu übersehen, dass die italienisch-gothische Architektur sich viel eher als die deutsche grossen Wandgemälden bequem erwies. Auf dieser Gattung aber ruht hier geradezu das Gewicht der Schule.

§. 101. Wir betrachten nunmehr die zunächst folgende Periode der neueren Kunst, in welcher die neue, subjektive Auffassungsweise vorherrschte. Toskana, derjenige Landstrich Italiens, dem schon die grössten Namen der vorigen Periode angehört hatten, behauptet auch jetzt den vornehmsten Platz in der Entwickelung dieser neuen Kunstperiode.

Zwei Hauptrichtungen oder Schulen lassen sich hier unterscheiden; der Mittelpunkt der einen ist Florenz, der

andern Siena. Der Unterschied zwischen beiden Richtungen beruht vornehmlich darin, dass bei den Florentinern und bei den Künstlern, welche ihnen folgten, eine eigenthümliche Regsamkeit und Rüstigkeit des Geistes sichtbar wird, dass sie mit lebendig bewusstem Sinn auf das Leben in seinen mannigfach wechselnden Erscheinungen eingehen, und das Verhältniss des Irdischen zum Geistigen, des sinnlichen Daseins zum Uebermenschlichen, dem Gebiet ahnungsvoller Sehnsucht Angehörenden, in reichen dichterischen und allegorischen Darstellungen aussprechen; — während die Sieneser mehr eine tiefe Innerlichkeit des Gefühls offenbaren, die nicht jenes Reichthums der Gestalten bedarf, die im Gegentheil (soweit es das Gesetz des gothischen Styles erlaubt) mehr an den überlieferten Gebilden festhält, aber diese mit liebevoller Wärme durchdringt und verklärt. Bei jenen ist es somit das Gedankenreiche der Composition und das Streben nach Charakteristik, bei diesen die seelenvolle Anmuth der einzelnen Gestalten, was als vorzüglich bedeutend in ihren Werken erscheint.

Es ist jedoch nicht zu übersehen, dass das bisher Gesagte in seiner vollkommenen Entschiedenheit nur in einzelnen Fällen zur Erscheinung kommen konnte, dass dasselbe mannigfach durch äussere Verhältnisse modificirt werden und dass namentlich auch ein gegenseitiger Einfluss der beiden letztgenannten Richtungen auf einander stattfinden musste.

Erstes Capitel.

Toskanische Schulen. — Giotto und seine Nachfolger.

§. 102. An der Spitze jener vorzugsweise dialektischen 1.
oder allegorischen Richtung steht Giotto, der Sohn des Bondone, der im Jahre 1276 zu Vespignano, in der Nähe von Florenz, geboren und 1336 zu Florenz gestorben ist. Es wird erzählt, wie Giotto von Hause aus ein armer Hirtenknabe gewesen sei; wie Cimabue ihn angetroffen, als er ein

Schaaf auf einer Steinplatte zeichnete, wie er ihn mit sich genommen und in der Malerei unterrichtet habe. Seine Zeitgenossen sind seines Ruhmes voll; der grösste unter diesen, Dante, berichtet über ihn in seiner göttlichen Komödie:

Im Reich der Kunst hat Cimabue geglaubt,
Das Feld zu halten; jetzt ist Giotto kommen,
Und jenem ist der Ruhm fortan geraubt.*)

Seine Wirksamkeit erstreckte sich nicht bloss auf Florenz oder die nächstbenachbarten Orte von Toskana. Ganz Italien, von Padua und Verona bis Gaeta und Neapel, verdankt ihm die mannigfaltigsten Kunstgebilde und Anregungen; selbst nach Avignon folgte er dem Papste Clemens V., und soll dort und in andren Städten Frankreichs Vieles gemalt haben. Päpste und Fürsten, Städte und angesehene Klöster wetteiferten, ihm ehrenvolle Aufträge zu geben und waren stolz auf den Besitz seiner Werke. Zugleich war Giotto nicht allein Maler; auch in der Geschichte der Baukunst wird sein Name mit Ehren genannt, indem der Entwurf der ehemaligen Façade des Domes von Florenz**) und des daneben stehenden schönen gothischen Glockenthurmes von ihm herrührt und der Bau von ihm gegründet und geleitet ward; ebenso hat er sich auch mit glücklichem Erfolge in der Bildhauerkunst versucht, indem nicht nur die Zeichnungen zu dem grössten Theil der Sculpturen, welche den Thurm schmücken, sondern auch mehrere dieser Sculpturen selbst von seiner Hand gefertigt sind.

2. Was die Werke des Giotto anbetrifft, von denen freilich ein grosser Theil untergegangen und von dem Vorhandenen nur sehr Geringfügiges durch Unterschrift als ächt beglaubigt ist, so wenden wir uns zunächst zu denjenigen, welche zur Entfaltung jener eigenthümlichen Anschauungsweise Gelegen-

*) *Purgatorio, XI.*, 94:
Credette Cimabue nella pittura
Tener lo campo, ed ora ha Giotto il grido,
Sicchè la fama di colui oscura.

**) Die grossartige symbolische Decoration dieses im Jahre 1588 zernichteten Werkes schildert E. Förster, Beiträge etc. S. 152 u. f.

heit boten. Hier ist vornehmlich das Verhältniss zu berücksichtigen, in welchem das grosse Gedicht Dante's zu den Kunstbestrebungen der Zeit stand, sofern sich in diesem jene allegorische Anschauungsweise in ihren grossartigen Zügen ausgesprochen findet und der Beifall, womit dasselbe aufgenommen und verbreitet wurde, zur immer weiteren Nahrung jener Richtung dienen musste. Ja es fehlt nicht an einzelnen Kunstwerken dieser Periode, deren Gegenstand unmittelbar aus dem Dichter geschöpft ist.

§. 103. Zu den letzteren gehört eins der vorzüglichsten 1.
Werke Giotto's, welches sich in S. Francesco zu Assisi, in der Unterkirche, über dem Grabe des heil. Franciscus befindet*). Hier stellte er, in den Dreieckfeldern des Kreuzgewölbes, die drei Gelübde des Franciscanerordens und die Verklärung des heil. Franciscus dar. Das erste von den Gelübden ist das der „Armuth", in dessen Darstellung Giotto entschieden der Allegorie des Dichters gefolgt ist. Im eilften Gesange des Paradieses, v. 58 ff., sagt dieser nämlich vom heil. Franciscus also**):

Denn mit dem Vater stritt er, jung an Jahren,
 Für eine Frau, vor der der Freuden Thor
 Die Menschen fest, wie vor dem Tod, verwahren,
Bis vor dem geistlichen Gericht und vor
 Dem Vater sie zur Gattin er sich wählte***)
 Und täglich lieber hielt, was er beschwor.
Sie, dess beraubt, der sich ihr erst vermählte†),
 Blieb ganz verschmäht mehr als eilfhundert Jahr,
 Da bis zu diesem, ihr der Freier fehlte.

.

Allein nicht mehr in Räthseln red' ich fort;
 Franciscus und die Armuth sieh in ihnen,
 Die dir geschildert hat mein breites Wort.

*) Nähere Beschreibung von W. im Tüb. Kunstblatt 1821, No. 44 und 45. — Umrisse bei *Fea: Descrizione della basilica di S. Francesco d'Assisi.*

**) Uebersetzung von K. Streckfuss.

***) Franciscus legte vor dem Bischof von Assisi und seinem Capitel, in Gegenwart seines widerwilligen Vaters, das Gelübde der Armuth ab.

†) Christi.

Der Gatten Eintracht, ihre frohen Mienen
Und Lieb' und Wunder, und der süsse Blick
Erweckten heil'gen Sinn, wo sie erschienen. U. s. w.

2. Dieselbe Allegorie findet sich in Giotto's bildlichen Darstellung, nur reicher ausgeschmückt. Die Armuth erscheint als ein Weib, welches durch Christus mit dem heil. Franciscus vermählt wird. Sie steht in Dornen, zwei Buben im Vorgrunde verspotten sie; zu beiden Seiten stehen Gruppen von Engeln als Zeugen der heiligen Handlung. Zur Linken wird durch einen Engel ein Jüngling herbeigeführt, welcher (dem Beispiele des Heiligen folgend) einem Armen sein Gewand reicht. Zur Rechten stehen Reiche und Vornehme, welche ebenfalls durch einen Engel eingeladen werden, sich aber trotzig abwenden. — Die andern Darstellungen sind, wie es scheint, eigene Erfindungen. Die „Keuschheit" ist eine Jungfrau, die in einer festen, von Mauern und Zinnen umgebenen Burg sitzt und von Engeln verehrt wird. Im Vorgrunde wird ein Mensch von Engeln gebadet und getauft; Reinheit und Stärke begrüssen ihn; Schaaren gepanzerter Krieger stehen zur Vertheidigung der Burg umher; auf der einen Seite werden Laien und Geistliche durch den heil. Franciscus herangeführt, auf der andern die irdische Liebe und die Unreinigkeit durch die Busse, die ein Anachoretengewand trägt, verjagt. — Die Darstellung des „Gehorsams" ist minder klar und verliert sich bereits in eine willkürliche Symbolik. — In der vierten Darstellung sieht man den heil. Franciscus im goldgewebten Diakonenkleide*) auf einem reichen Throne sitzend, Kreuz und Ordensregel in seinen Händen. Zu seinen Seiten zahlreiche Engelschaaren, welche mit Gesang und Musik den Preis des Heiligen verkünden. Eine Sage schreibt Dante, mit dem der Maler befreundet war, die Erfindung dieser sämmtlichen Gemälde zu; ja, sie lässt ihn aus jener Welt herabsteigen, um dem Künstler im Traume die Gedanken zu diesen Werken einzuflössen.

3. Zu Florenz malte Giotto, im Saale des Podestà, die Ge-

*) Er war Diakonus geblieben und hatte aus Demuth nie die Priesterweihe empfangen.

meine in der Gestalt eines Richters, sitzend, mit dem Scepter in der Hand, über dem Haupte eine gleichwägende Wage und zu seinen Seiten die Tugenden der Stärke, Klugheit, Gerechtigkeit und Mässigung.

Für die ältere Peterskirche von Rom fertigte Giotto das 4.
berühmte Mosaik der Navicella, dem ebenfalls ein allegorischer Sinn zu Grunde liegt. Es stellt ein Schiff auf bewegtem Meere mit den Jüngern des Herrn dar, gegen welches die Winde, menschlich personificirt, anstürmen; oben erscheinen die Väter des alten Bundes und sprechen Trost zu. Nach altchristlicher Weise bedeutet es die Kirche. Vorn, zur Rechten, steht Christus, der Hort der Kirche, in fester Stellung, indem er den Petrus aus den Wellen emporzieht. Gegenüber sitzt ein Fischer in ruhiger Erwartung, die Hoffnung der Gläubigen bezeichnend. Das Mosaik hat mehrfach seine Stelle verändert und ist dabei verschiedenen Restaurationen unterworfen gewesen, so dass fast nur noch die Composition als Giotto's Werk zu betrachten ist. (Der Fischer und die in der Luft schwebenden Figuren sind in ihrer jetzigen Gestalt das Werk des Marcello Provenzale.) Die Navicella schmückt die Vorhalle der gegenwärtigen Peterskirche.

Zu Neapel, in dem Kirchlein der Incoronata, malte 5.
Giotto (?) die sieben Sakramente*). In diesen Gemälden tritt das eigentlich allegorische Element, welches die Verbindung zwischen Darstellung und Inhalt im Wesentlichen immer nur durch äussere Verstandesthätigkeit zu Wege bringt, nicht mehr hervor; sie stellen wirkliche Situationen des Lebens dar, in deren Verbindung jedoch wiederum ein tieferer Gedanke ausgesprochen ist. Denn indem sie das gesammte Le-

*) Ausführlicheres über diese Malereien, s. in Kugler's Museum, 1835, n. 43 u. 44. — In Umrissen herausg. von Stan. Aloe: *les peintures de Giotto dans l'église de l'incoronata à Naples*, Berlin 1843. Ueber die Gründe, aus denen die neuere Forschung diese Bilder mit Bestimmtheit dem Giotto abspricht, und das Wenige, was ihm mit Wahrscheinlichkeit in Neapel zugeschrieben werden kann, vergl. Crowe u. Cavalcaselle I, 327. Als den Autor der „Sieben Sacramente" vermuthet man einen *Robertus de Oderisio de Neapoli*, wie er sich auf einer Kreuzigung zu S. Franc. v. Assisi zu Eboli bezeichnet.

ben des Menschen in seinen freudenreichsten und schmerzvollsten Momenten zusammenfassen, zeigen sie zugleich den steten Bezug desselben auf ein höheres gnadenreiches Wesen und diejenigen Mittel, welche die Kirche dem Menschen zur Weihe des irdischen Daseins und zur Reinigung von der Sünde gegeben hat. Diese Darstellungen füllen einen der quadratischen Räume des gothischen Gewölbes aus. Je zwei sind in einem der vier Dreieckfelder desselben angebracht; in dem letzten ist als achtes Gemälde eine allegorische Darstellung der Kirche hinzugefügt. Wir werden auf diese Gemälde, die zum grössten Theil sehr wohl erhalten sind, wiederum zurückkommen. (S. 346 u. 347.)

6. Zu der letztgenannten Richtung gehören auch die zahlreichen Reliefs und Statuen, welche Giotto für die unteren drei Abtheilungen des von ihm erbauten Glockenthurmes zu Florenz angeordnet hat*). Auch diese Werke bilden einen grossen, mit tiefer Weisheit erfundenen Cyclus, indem sie die Entwickelungsgeschichte der menschlichen Bildung darstellen. — Ein Zusammenhang ähnlicher Art ging auch durch den gesammten bildnerischen Schmuck, mit welchem Giotto die Façade des Florenzer Domes versehen hatte, der jedoch durch die aufgeklärte Barbarei späterer Jahrhunderte vernichtet worden ist.

1. §. 104. Von den eigentlich historischen Darstellungen, deren Ausführung dem Giotto zugeschrieben wurde, hat sich Weniges erhalten; ein grosser Theil derselben ist neuerlich als die Arbeit anderer Hände bezeichnet worden. Vor Allem kommt hier Giotto's Jugendwerk in Betracht: die im Jahre 1303 erbaute und ohne Zweifel in den nächstfolgenden Jahren von ihm und einem oder mehrern Gehülfen ausgemalte Kapelle Madonna dell' Arena in Padua**). Die Malereien haben gelitten, sind aber nur geringern Theils übermalt (mit Ausnahme derjenigen des Chores, wo nur eine das Kind

*) E. Förster's Beiträge, S. 155 ff.; 152.

**) Vgl. im Kunstblatt 1837, S. 241, 354, 365, 377 u. f. E. Förster's Abhandlung: Giotto, u. Rec. über die Schrift des Marchese Selvatico: *Sulla capellina degli Scrovegni, etc.*

tränkende Madonna einigermassen erhalten ist) und haben als eines der frühsten grossen Werke der neuen Richtung die höchste Wichtigkeit. In 42 schön eingefassten Bildern, welche 2.
in drei grossen Reihen die Wände entlang sich ausbreiten, ist das Leben der heil. Jungfrau von der Geschichte ihrer Eltern an bis zu ihrer Krönung dargestellt. Der Grund des 3.
einfachen Bogengewölbes ist blau und mit goldenen Sternen besäet, zwischen welchen man die Köpfe Christi, der Madonna und die Propheten und Vorfahren Christi erblickt; über dem Chorbogen ist Christus in einer Glorie von Engeln abgebildet. An diese heiligen Scenen und Gestalten schlies- 4.
sen sich bedeutsame Beziehungen auf das sittliche Dasein des Menschen an. Die untern Theile der Seitenwände enthalten in Medaillons grau in grau die allegorischen Figuren der Tugenden und Laster (erstere ideal und weiblich, letztere meist männlich und als Individuen gedacht), die Portalwand 5.
aber eine grosse Darstellung des jüngsten Gerichtes. Giotto tritt hier wie in den allegorischen Malereien als grossartiger Neuerer auf. Eine Menge von Momenten der heiligen Geschichte sind hier entweder geradezu von ihm zum erstenmal dargestellt, oder doch in einer ganz neuen Sinnesweise aufgefasst. Er umgiebt die Vorgänge oft mit zahlreichen, mehr oder weniger betheiligten Nebenfiguren und rückt sie damit der Wirklichkeit und dem Verständniss näher; wo dem träumenden Joachim ein Engel erscheint, stehen zwei Hirten seitwärts, welche diesen mit scheuer Ehrfurcht anblicken; bei der Flucht nach Aegypten ist die heilige Familie von einem Knecht und drei andern Personen begleitet; bei der Auferweckung des Lazarus bilden die Jünger hinter Christo und das aufgeregte Volk auf der andern Seite gleichsam zwei Chöre; in dem Bilde der Geisselung sind die Peiniger zu einer reichen vortrefflichen Gruppe ausgedehnt, vorn auf den Knien der noch jugendliche Spötter, rechts die Schriftgelehrten; ja diese Annäherung an das Leben gewinnt zuweilen einen Charakter, welcher die Grenzen des höhern kirchlichen Styles überschreitet, wenn z. B. in dem Bilde der betenden heil. Anna eine spinnende Magd in der Nebenkammer sitzt.

Aber diese Ausdehnung der Scenerie hätte an sich die Kunst kaum gefördert, wäre sie nicht gepaart gewesen mit der mächtigsten Begabung für das Wesentliche aller Historienmalerei, für das Auffinden der höhern geistigen Bezüge, für das Lebendig-organische im Ganzen wie im Einzelnen, für die Intuition des Geschehens. Hierin ist Giotto Begründer und Vollender zugleich. Einzelne heil. Begebenheiten sind vielleicht von keinem Spätern geistreicher ergriffen worden als hier, wenn auch die Ausführung des Einzelnen bei Giotto noch sehr zurücksteht. Der Kindermord von Bethlehem zeigt bei mässiger Bewegung den Ausdruck des tiefsten Schmerzes und Entsetzens und in den Henkern teuflische Bosheit. Jene Auferweckung des Lazarus ist innerhalb der nothwendigen Grenzen dieses Styles ein wahrhaft vollkommenes Werk zu nennen; Martha und ein heiliger Greis halten die noch eingehüllte Leiche, während Maria schon Christo zu Füssen liegt, der eben mit erhobener Rechten das belebende Machtwort ausspricht. Auch die Grablegung wird in der Wahl der Motive von keiner spätern Darstellung dieses Gegenstandes übertroffen; in zehrendem Jammer sitzen am Boden die heiligen Frauen, welche den Leichnam stützen; Johannes will sich noch einmal auf den Todten werfen, Maria giebt den wildschmerzlichen letzten Kuss; in einer schönen Gruppe
6. stehen die Freunde umher. Dagegen ist das jüngste Gericht nicht durchweg von derjenigen Bedeutsamkeit, welche man bei Giotto erwarten könnte, obwohl sich auch hier vortreffliche Motive und eine (wahrscheinlich) ganz neue Auffassung des Gegenstandes geltend machen. Immerhin bildet diese Kapelle ein künstlerisches Ganzes, welchem nicht Vieles in dieser Art gegenüberzustellen sein möchte.

1. §. 105. Andere historische Malereien Giotto's finden sich auf einer Reihe kleiner Tafeln, welche ehemals die Schränke in der Sakristei von S. Croce zu Florenz schmückten*). Sie stellen das Leben Christi und das des heil. Fran-

*) Kuhbeil, Studien nach altflorentinischen Meistern T. V—X. — Riepenhausen, Gesch. der Malerei. II. T. 3—8.

ciscus dar, — die Momente des letzteren in Bezug auf die besonderen Momente des ersteren —, eine Gegenüberstellung, welche durch die begeisterte Verehrung des heiligen Franciscus in jener Zeit (man fand in ihm den zweiten Engel der Offenbarung) erklärlich wird. So liegt selbst hier den historischen Darstellungen wiederum ein besonderer Bezug zu Grunde, welcher auch in ihnen die dem Künstler eigenthümliche Hauptrichtung zeigt. Es waren im Ganzen 26 Tafeln; nur 20 derselben befinden sich gegenwärtig in der Sammlung der florentinischen Akademie; zwei minder bedeutende sind im Museum zu Berlin, vier im Privatbesitz.

Wir geben die einzelnen dargestellten Momente in ihrer Gegenüberstellung; die gegenseitigen Bezüge sind freilich nicht alle gleichmässig in die Augen fallend.

Das Leben Christi.

1. Besuch der Maria bei der Elisabeth.
2. Die Geburt Christi.
3. Die Anbetung der Könige.
4. Die Beschneidung.
5. Der Streit mit den Schriftgelehrten.
6. Die Taufe Christi.
7. Die Verklärung.
8. Das Abendmahl.
9. Die Kreuzigung.
10. Die Auferstehung.
11. Christi Erscheinung vor den Marien.
12. Thomas, der Christi Wunden berührt.
13. Die Ausgiessung des heil. Geistes.

Das Leben des heil. Franciscus.

1. Franciscus, der sich, in Gegenwart des Bischofs, entkleidet und seinem Vater die Kleider zurückgiebt.
2. Das Christuskind, welches dem Heiligen in der Weihnacht erscheint.
3. Fr. hält das stürzende Gebäude des Lateran (nach einem Traume des Papstes).

4. Fr. kniend vor dem Papst, dem er seine Ordens-Regel überreicht.
5. Fr. vertheidigt die Regel.
6. Fr. vor dem Sultan predigend.
7. Fr. von einem feurigen Wagen emporgetragen.
8. Fr. empfängt die Wundenmale.
9. Die Auferweckung eines Todten durch Hülfe des Heiligen.
10. Fr. erscheint den versammelten Brüdern.
11. Aehnliche Darstellung, wo jedoch die Mönche entsetzt zur Erde gestürzt sind.
12. Ein Frommer, der an dem auf dem Katafalk ausgestellten Körper des Heiligen die Wundenmale untersucht.
13. Einer von des Heiligen Gefährten, der sich, als ein anderer Judas, erhenkt.

2. Von den Malereien an dem unteren Theil der Wände in
der Oberkirche S. Francesco zu Assisi*), welche, wie bereits
erwähnt, das Leben des heil. Franciscus darstellen, werden
einige (von der Scene an, wo Franz bei dem Hauptmann von
Celano speist, bis zur Ueberführung seines Leichnams nach
Assisi) dem Giotto nicht ohne Wahrscheinlichkeit zugeschrieben,
wenngleich diese Annahme bereits bedeutenden Wider-
3. spruch erfahren hat. (S. oben S. 325.) – Im Refectorium von
S. Croce zu Florenz befindet sich auf der einen Wand ein
grosses Abendmahl, wie dergleichen häufig in diesen Speisesälen
dargestellt wurde, um den versammelten Mönchen stets
als heiligstes Liebesmahl vor Augen zu stehen. Es ist ein
feierliches grossartiges Werk und hat bis auf die neueste Zeit
für Giotto gegolten, gegenwärtig wird die Wahrheit dieser
4. Annahme bestritten**). — Auf die Geschichten des Hiob, die
Giotto im Campo Santo zu Pisa gemalt haben soll, die aber

*) Tüb. Kunstbl. 1827, n. 42. — Zwei Umrisse bei Riepenhausen, Gesch. der Malerei II, 11 und 12.

**) v. Rumohr, Ital. Forsch. II, S. 70. (Dagegen: F. Förster im Berliner Museum, 1833, n. 15, S. 117); und: E. Förster, Beiträge etc. S. 137. Anm. — Gestochen ist das Abendmahl von Lasinio und von Ruscheweyh.

bestimmt einem späteren Meister angehören, werden wir später zurückkommen.

Unter den übrigen weniger beglaubigten Werken Giotto's*) 5.
verdient eines jener riesigen gemalten Crucifixe Erwähnung, welche damals in keiner Kirche zu fehlen pflegten. Dasselbe befindet sich in dem Gange vor der Sakristei von Santa Croce in Florenz, und ist, mit einem andern in der Sakristei selbst (vorgeblich von Margaritone von Arezzo) verglichen, jedenfalls für die neue Richtung der Schule bezeichnend, wenn es auch nicht von Giotto's Hand ist. Margaritone hatte den Leichnam noch halb in byzantinischer Weise, mit anatomischer Härte, grünlichem Teint und starr conventionellem Kopfe gebildet; hier dagegen ist Modellirung und Farbe schon ungleich naturgemässer, und der Kopf hat den wahren und echten Ausdruck des geendigten Leidens.

Minder bedeutend, als die oben angeführten Werke sind 6.
die wenigen vorhandenen Altartafeln Giotto's, obgleich gerade zwei von diesen Stücken mit dem Namen des Meisters bezeichnet sind. Das eine ist eine Krönung der Maria**), wo auf den Seitentafeln Heilige und musicirende Engel dargestellt sind, in S. Croce zu Florenz (Kapelle Baroncelli oder
Giugni). Das andre eine Madonna, mit Heiligen und En- 7.
geln auf den Seitentafeln, aus der Kirche S. Maria degli Angeli bei Bologna stammend. Das Mittelbild dieses Werkes, welches die Unterschrift trägt, befindet sich in der Gallerie der Brera zu Mailand, die Seitentafeln in der Pinakothek zu Bologna***). Die Gegenstände gestatten hier dem Maler die Darlegung seiner höchsten und eigenthümlichsten
Vorzüge nicht. Andere Tafelbilder heiligen Inhalts — Ueber- 8.

*) Als entschieden unächt sind die Evangelisten und Kirchenväter in San Giovanni Evangelista zu Ravenna (in einer Nebenkapelle links) anzusehen, welche wohl ein Jahrhundert nach Giotto, übrigens doch von einem guten Florentiner gemalt sind.

**) Umrisse bei d'Agincourt, a. a. O. Taf. 114, n. 4. 5. — E. Förster, Beiträge, Bl. IV.

***) *Catalogo dei quadri, che si conservano nella Pinacoteca della P. Accademia delle belle arti in Bologna, p.* 80.

reste eines Ciboriums über dem Hochaltar von St. Peter in Rom — werden jetzt in der dortigen Sakristei aufbewahrt.

9. Der Stifter dieses Werkes, Cardinal Stefaneschi, liess durch Giotto auch eine Handschrift, das Leben des h. Georg, mit den Thaten dieses Heiligen und mehrern Begebenheiten des Papstes Cölestin V. illustriren. Dieses wichtige Manuscript findet sich noch im Archiv der St. Peterskirche*).

1. §. 106. Wenden wir uns nunmehr zu der besonderen Weise, wie die angegebenen Darstellungen ausgeführt sind, so bemerken wir zunächst, dass der Styl der byzantinischen Kunst hier entschieden verlassen ist. Es tritt eine eigenthümliche Weichheit der Bewegungen hervor, die im Einzelnen sogar bis zu übertriebener Zierlichkeit durchgeführt ist, und die sich vornehmlich in den weichen und langgezogenen Falten der Gewandung ankündigt. Diese Eigenthümlichkeit ist charakteristisch für die gesammte Periode, deren eine Richtung wir zuerst in Giotto repräsentirt sehen; sie kehrt durchweg (nur modificirt nach den Eigenthümlichkeiten hervorstechender Meister) in typischer Weise wieder. Und wie in den gemessenen Formen einer im strengen Styl behandelten Gewandung überall ein architektonisches Gesetz sichtbar wird, so dürfen wir besonders den genannten Typus in nächste Verbindung mit der gothischen Architektur bringen, deren Charakter derselbe durchaus entspricht und mit welcher er gleichzeitig auftritt und verschwindet. Auch in den Köpfen seiner dargestellten Personen zeigt Giotto häufig eine typisch wiederkehrende Bildungsweise, die in vielen Fällen sogar nicht sonderlich schön erscheint: die Augen sind insgemein scharf geschlitzt und stehen nur in geringem Zwischenraume von einander. Von derjenigen Huld und Anmuth, welche

*) Andere Bilder, welche in verschiedenen Galerien Giotto zugeschrieben werden, übergehen wir um so eher, da die wenigsten kritisch beglaubigt sind. — Eine Mittheilung E. Förster's (Kunstbl. 1838, No. 3) liess hoffen, dass eine Folge von Wandmalereien Giotto's im Kapitelsaal von San Antonio in Padua dereinst noch von der Tünche befreit werden möchten, welche jetzt dieselben bedeckt. Vgl. edoch Crowe und Cavalcaselle I, 291 ff.

z. B. bei Duccio schon das Herannahen eines vollendeten Idealismus anzukündigen schien, hat Giotto die Kunst wieder weit ab auf andere Bahnen geführt. Ihm war es überhaupt weniger um Schönheit, als, zur Verständlichung seiner neu erfundenen Darstellungen, deren Bedeutung durch keine ältere Ueberlieferung gegeben war, um Charakteristik zu thun. Doch sieht man im Einzelnen auf seinen Gemälden manche anmuthige Köpfe, und das Ganze ist stets in schönen Verhältnissen, wo es nöthig war auch in einer eigenthümlich feierlichen, einfach melodiösen Weise geordnet. Seit dem Untergange der alten Kunst zeigt sich hier zum erstenmal wieder ein zu gesetzmässiger Durchbildung gelangtes Gefühl für schöne Vertheilung im Raum, welche er mit der Lebendigkeit des Ganzen in Einklang zu bringen wusste. Die Ausführung im Detail ist freilich durchweg meist flüchtig und mehr andeutungsweise; es konnte auch diese seinen besonderen künstlerischen Absichten minder nahe liegen. Das Bindemittel, dessen er sich zum Farbenauftrage bediente, ist flüssiger und minder zähe als das bisher gebrauchte und gestattete der Hand eine grössere Leichtigkeit; auch hat dasselbe wenig nachgedunkelt.

Sein höchstes Verdienst bleibt immer, wie wir bei den 2.
Fresken in Padua angedeutet, dass er der Kunst eine Menge völlig neuer Gegenstände zugeführt, an allen Handlungen und Situationen das Geistige und Lebendige gefunden und hervorgehoben und den Moment wie kein früherer Maler der christlichen Zeit darzustellen gewusst hat. Ein anderes, kaum 3.
minder wichtiges Element ist bei ihm die Charakteristik, und er hat dieselbe mit so glücklichem Erfolge geübt, dass seine Zeitgenossen wohl gerade durch diesen Umstand von der bisher ungekannten Lebendigkeit seiner Darstellungen überrascht wurden. (Seine wenigen Bildnisse haben eine innere Gewähr lebensvoller Aehnlichkeit; jenes abgesägte Frescobild — jetzt in der Kirche des Laterans — welches Bonifaz VIII. zwischen zwei Geistlichen, das Jubileum verkündigend, darstellt, lässt in den Zügen des Papstes eine geistvolle Vereinigung von Schlauheit und Festigkeit mit würdigen Formen

erkennen; auch das Porträt Dante's, welches neuerlich an einer Wand im Pallaste des Podestà zu Florenz gefunden
4. worden, zeigt eine tiefe, eindringende Auffassung.) Das bedeutendste Beispiel für dieses Element seiner (oder doch der zeitgenössischen) Kunst sind jedoch die genannten Darstellungen der Sacramente in der Incoronata zu Neapel. Hier sieht man nicht blos Köpfe, sondern zugleich eine so naive Auffassung der besonderen Situationen, dass dieselben in ihrer vollen Bestimmtheit dem Beschauer vor Augen gerückt werden. Wir geben die Beschreibung einiger von jenen Darstellungen, die für diese Kunstweise bezeichnend sind.

5. Die Beichte. Reiche Architektur im florentinisch gothischen Style, zum Theil geöffnet. Der Priester sitzt im Beichtstuhl, mit ernster, sehr ausdrucksvoller Geberde horchend: vor ihm kniet ein Weib, welches mit betrübter Miene beichtet. Ausserhalb der Kirche, rechts, sieht man drei Büssende, die in gemessenen Schritten die Kirche verlassen. Sie tragen das Haupt in schwarze Kapuzen verhüllt; Arme, Beine und Rücken sind nackt. Sie schwingen Geisseln auf ihren Rücken; dem vordersten fliesst das Blut herab. Oben, in der Ecke, erblickt man entfliehende Teufelsgestalten.

6. Die Priesterweihe. Offene romanische Kirchen-Architektur. In dem Gewölbe einer Tribune ist eine Mosaik-Darstellung angebracht: Christus, der zwei Jünger zu sich ruft, — offenbar absichtlich, als Vorbild der heiligen Handlung. In der Kirche sitzt der Papst unter einem Baldachine, mehrere ornirte Geistliche zu seinen Seiten. Er fasst mit seinen Händen die des jungen, schüchternen Priesters, welcher geweiht werden soll und hinter welchem andre Geistliche und mehrere Chorknaben stehen. Den Vorgrund bildet ein Chor von zehn Sängern, die vor einem Pulte stehend singen. Die nachlässige Sängerstellung, die Anstrengung beim Singen, die Vortragweise der verschiedenen Stimmen, alles dies ist in der Gruppe aufs Glücklichste und in liebenswürdigster Naivetät dargestellt. Links oben schwebt ein Engel.

7. Die Ehe. Ein reich ornamentirter Teppich im Hintergrunde, darüber kleine Amorinenstatuen, welche goldene

Guirlanden tragen. Vor dem Teppich, in der Mitte, steht ein fürstliches Paar; der Bräutigam ist im Begriffe, der Braut den Ring anzustecken; ein Priester hinter ihnen nähert ihre Hände einander. Nach alter Ueberlieferung sind dies die Porträts der Stifter der Kirche, der Königin Johanna I. und des Ludwig von Tarent; er hat etwas Wendisches in seiner Physiognomie und einen rothen Spitzbart, — sie ein äusserst feines Gesicht mit blonden Flechten. Hinter der Königin steht ein Gefolge reizender Frauen, die sich durch die Anmuth ihrer Köpfe und die zierliche Naivetät ihrer Haltungen auszeichnen. Hinter dem Fürsten stehen mehrere Kapelläne u. a.; hinter diesen einige Posaunisten, die mit allerergötzlichster Gewalt in die Posaunen stossen. Das fürstliche Paar befindet sich unter einem Baldachin, dessen Stangen nach vorn von zwei Rittern gehalten werden, und über dem auf jeder Seite ein Engel schwebt. Im Vorgrunde, links, sieht man einen Geiger, der das Haupt gar sinnig auf die Geige senkt, und einen lustigen Hautboisten. Daneben Ritter und Frauen, die mit zierlichen Bewegungen einen Reigentanz aufführen. U. a. m.

§. 107. Der bedeutendste unter den Schülern Giotto's 1.
war Taddeo Gaddi, Sohn des oben genannten Gaddo Gaddi. Er ward um das Jahr 1300 geboren und von Giotto über die Taufe gehalten; die Zeit seiner Blüthe fällt um die Mitte des XIV. Jahrhunderts. Auch bei diesem Künstler finden sich Beispiele, dass er die Hauptrichtung seines Meisters befolgt habe, wie er namentlich im Tribunal des alten Handelsgerichtes zu Florenz ein Bild der Wahrheit malte, welche der Lüge die Zunge ausschneidet, und daneben die sechs Männer, aus denen jenes Gericht bestand. Diese Darstellung (die nicht mehr vorhanden ist) scheint jedoch keinen sonderlich künstlerischen Sinn für jene, ohnehin schon schwierige allegorische Auffassungsweise zu verrathen. — Bedeutender 2.
zeigt sich Taddeo in einem grossen Cyklus noch vorhandener, einfach historischer Gemälde, bei denen jener zweite Vorzug des Giotto — die naive und charakteristische Auffassung des Lebens betreffend — mit eigenthümlicher Schönheit und Rein-

heit durchgebildet ist. Es sind Darstellungen in Bezug auf das Leben der Maria, ausgeführt an zweien Wänden der Kapelle Baroncelli (gegenwärtig Giugni) in S. Croce zu Florenz*); Malereien, in denen sich eine eigenthümlich zarte Phantasie ausspricht, welche einen, der Erbauung gewidmeten Gegenstand zur anmuthigen Idylle umzugestalten weiss. So ist namentlich in dem Bilde, welches die Geburt der Maria darstellt, das Kosen der Frauen mit dem neugeborenen Kinde, — in dem folgenden, wo Maria als Kind die Stufen des Tempels emporsteigt, die Schaar der Tempeljungfrauen, die ihr freudig durch die luftigen Säulenhallen entgegeneilen, in äusserst liebenswürdiger Weise dargestellt. Von wundersamem Eindruck ist eins der kleineren Gemälde an der Fensterwand. Hier sieht man die drei Weisen des Morgenlandes auf der einsamen Bergeswacht, wo sie lange Jahre nach dem Sterne hinausgeschaut haben und wo ihnen jetzt der Stern und in dessen Strahlen das Christuskind erscheint; anbetend sinken sie in die Knie, indem der eine die Augen vor dem Glanze zu schirmen sucht, der andre das Haupt aufmerksam vorbeugt und emporweist, der dritte gläubig hingegeben die Hände über der Brust kreuzt. Allerdings ist das Einzelne minder fest und charakteristisch, namentlich der
3. Gesichtstypus allgemeiner als bei Giotto. — Ausser diesen Wandgemälden sind verschiedene kleinere zierlich ausgeführte Tafeln von der Hand des Taddeo vorhanden; mehrere in der Sammlung der Florentiner Akademie; ebenfalls mehrere im Museum von Berlin, unter denen sich vornehmlich einige, die zusammen ein kleines Altarwerk ausmachen und mit dem Namen des Künstlers und dem Jahre 1334 bezeichnet sind, auszeichnen. — Eine Handschrift des bekannten Speculum salvationis in der Bibliothek des Arsenals zu Paris, aus der ersten Hälfte des XIV. Jahrhunderts, enthält 160 leicht ge-

*) Sämmtliche Darstellungen (mit Ausnahme der beiden obersten an der Fensterwand — Verkündigung und Besuch der Maria —) sind von Lasinio in seiner Collektion nach alten Florentinern gestochen, T. XIV—XVII.

tuschte Federzeichnungen, welche mannigfach an die Weise des Taddeo erinnern und sich durch Einfachheit und Adel der Compositionen, graziöse Motive, Gefühl und Sicherheit des Vortrages auszeichnen. In den Köpfen bemerkt man einen feinen, individuellen Anklang*).

Jene eigenthümlich sinnige Weise, in welcher Taddeo 4.
das Leben der Maria dargestellt, musste zu mannigfacher Nachfolge anreizen. So sehen wir in einer Kapelle der Sakristei von S. Croce auf der einen Seitenwand dasselbe ganz in entsprechenden Abtheilungen ausgeführt und auf der gegenüberstehenden Wand die Geschichte der Maria Magdalena in ähnlicher Weise behandelt**). Trefflich sind auch hier die Compositionen (in dem zweiten Cyklus vornehmlich der Besuch Christi bei Martha und Maria); aber die Ausführung zeigt bei grosser Weichheit und Milde doch nicht jene Feinheit des Gefühls, welche bei Taddeo so sehr anzieht; daher die frühere Annahme, welche diese Werke dem Taddeo selbst zuschrieb, nicht wohl gültig ist.

Aehnlich auch behandelte Angiolo Gaddi, der Sohn 5.
und Schüler des Taddeo, das Leben der Maria in einem grossen Cyklus von Wandgemälden, womit er die Kapelle des heiligen Gürtels in der Kathedrale von Prato ausschmückte. Hier nehmen diese Darstellungen wiederum nur die eine Wand ein; an der zweiten Wand fügte er die Himmelfahrt und die Krönung der Maria, an der dritten die Geschichte ihres heiligen Gürtels hinzu. Diese Malereien, sowie die- 6.
jenigen, welche Angiolo im Chore von S. Croce zu Florenz ausführte, (beides die erhaltensten von seinen Werken) haben etwas allgemeinhin Schlichtes und Tüchtiges im Style seiner Vorgänger, den sie jedoch nur in einer mehr handwerksmässigen Fortbildung wiederholen. Doch ist bei den letztgenannten Malereien wiederum zu bemerken, dass der Gegenstand, welchen sie behandeln, an bedeutsamen, der Allegorie

*) Waagen, Kunstw. und Künstl. in Paris, S. 317.

**) Zwei Darstellungen (eine aus jedem Cyklus) in Kuhbeil's Studien, Bl. 27 u. 28. — Vergl. v. Rumohr, It. F. II, S. 80.

nahekommenden Bezügen reich ist. Sie stellen nämlich die Geschichte des heiligen Kreuzes dar; die einfache Angabe der Bilder auf der einen Seitenwand wird das Gesagte bestätigen. Zu oberst sieht man die Geschichte des Baumes der Erkentniss; darunter, wie derselbe Baum als Brücke dient und die Königin von Saba, seine künftige Bedeutung ahnend, vor ihm kniet; dann, wie der Baum aus einem Sumpfe gezogen und als Kreuz zugerichtet wird; endlich, wie eine Todte durch das Kreuz, in Gegenwart der Kaiserin Helena, wieder erweckt wird. U. s. w.

1. §. 108. Aehnlich verhält sich ein andrer Künstler jener Zeit, Giottino (eigentlich Tommaso genannt), der jedoch strenger auf die Eigenthümlichkeiten in Giotto's Kunstübung einzugehen und dieselben mit Geist wiederzugeben wusste. Ein Zeugniss hiervon geben die Wandgemälde, welche sich von ihm in S. Croce zu Florenz, in der Kapelle Bardi, erhalten haben und Wundergeschichten des heil. Silvester darstellen; ebenso eine Krönung Mariä im Capitelhause und der capella di Sacramento des heil. Franciscus zu Assisi. Giottino, der diesen Namen von seiner glücklichen Nachahmung Giotto's erhalten zu haben scheint, war vermuthlich der Sohn eines gewissen Stefano, eines Schülers des Giotto, der von der Kunstfertigkeit, womit er die Besonderheiten der natürlichen Erscheinung nachzuahmen verstand, den Beinamen des „Affen der Natur“ erhielt.

2. Noch manche Schüler und Nachahmer Giotto's werden erwähnt, die indess hier übergangen werden dürfen, indem ihre Thätigkeit nicht zur weiteren Förderung der Kunst gedient hat, wie auch von den eben angeführten keiner dem Meister in der Grösse der Gedanken gleich kam. Von den zahlreichen Malern anderer Schulen, deren Styl durch Giotto's Einfluss völlig umgestaltet wurde, sehen wir einstweilen vollends ab, um bei den einzelnen Lokalschulen wieder darauf zurückzukommen. Nur muss schon hier festgestellt werden, dass von Neapel bis Venedig alle höhere Entwickelung in der Malerei des XIV. Jahrhunderts mehr oder weniger mit der grossen Neuerung Giotto's zusammenhängt. Wenige

Persönlichkeiten der ganzen Kunstgeschichte haben einen so ungeheuern Einfluss ausgeübt. — Beiläufig erwähnen wir 3.
hier unter Giotto's Zeitgenossen den Römer Pietro Cavallini (blühte um 1340), welcher dem Meister bei der Ausführung der Navicella in Rom half und die grossen Mosaiken an der Façade von St. Paul ausführte, die wie seine meisten übrigen Werke untergegangen sind*). Dagegen haben sich seine Mosaiken aus dem Leben der Maria an der Wand der Chornische von S. Maria in Trastevere zu Rom erhalten, einfache und zum Theil schon treffliche Compositionen von schöner Anordnung und sorgfältiger Technik. Auch rührt von ihm vielleicht eine Madonna zwischen S. Jacob und S. Chrysogonus in der Kirche des letztgenannten Heiligen ebendaselbst her. — Auch den florentinischen Miniator Don Sil- 4.
vestro (einem Camaldulenser um 1350) erwähnen wir am passlichsten hier. Derselbe ist allerdings mehr durch Vasari's Lob, als durch erhaltene Werke bekannt; doch zeigen einzelne aus einem Messbuch des Klosters degli Angeli ausgeschnittene Bilder in der Sammlung von Young Ottley in London und in der Liverpool-Institution**), dass die Miniaturmalerei in der Schule Giotto's an Würde und Ausdruck hinter den übrigen Gattungen nicht zurück stand.

Eigenthümlich steht unter den Giottisten Giovanni 5.
Jacobi da Milano (auch Melano geschrieben) da, der, ein Schüler des Taddeo Gaddi, um das Jahr 1365 blühte. Seine Hauptwerke sind die Wandmalereien, die er in der Unter-Kirche S. Francesco zu Assisi, am Gewölbe des Querschiffes zur Rechten des heil. Grabes, ausführte und die wiederum das Leben der heil. Jungfrau darstellen***); sodann ein Altar- 6.

*) Von einem Zeitgenossen des Cavallini mögen die Mosaiken an der Wand über der Chornische von S. Paolo, und gegenüber, an der Innenseite des Triumphbogens herrühren, welche dort Maria und den Täufer, hier Petrus und Paulus, nebst je 2 Zeichen der Evangelisten und 2 Palmen darstellen. Wenigstens zeigt sich darin der gothische Styl im Sinne der toscanischen Schule schon entschieden.

**) Waagen, Kunstw. und Künstl. in England, I, 401 u. II, 390.

***) Neuerdings jedoch ihm mit Bestimmtheit abgesprochen und dem Meister Giotto selbst zugeschrieben. Vergl. Crow. u. Cavalcas. I, 246.

bild mit Heiligen in der Kirche Ognissanti zu Florenz (auf einem verlassenen Seitenaltare des Querschiffes). Hier zeigt sich die Anmuth des Taddeo nicht nur um Vieles gefördert, sondern zugleich mit dem Ausdrucke einer so eigenthümlichen Milde und hingebenden Sehnsucht verschwistert, dass der Künstler im Wesentlichen vielleicht mehr zu jener zweiten Richtung der gegenwärtigen Periode zu rechnen sein
7. dürfte. Auch seine Pietà mit dem Datum 1365, in der florentinischen Akademie, ist von grosser Milde und Weichheit.

1. §. 109. Die durch Giotto eröffnete Richtung zeigt sich in grossartiger Entfaltung in einigen andern, ebenfalls noch erhaltenen Werken, als deren Verfertiger zwar auch gewisse Schüler und Nachfolger Giotto's genannt werden, — eine Annahme, deren Unzulänglichkeit indess neuerdings nachgewiesen ist.

Eines von diesen Werken bilden die Malereien, welche die Wände und Gewölbe des grossen Kapitelsaales (der sogenannten Kapelle der Spanier) bei S. Maria Novella zu Florenz bedecken*). Die ganze Kapelle ist die Stiftung eines reichen Florentiner Bürgers, des Mico Guidalotti, zur Feier des damals noch neuen und mit grosser Begeisterung aufgenommenen Frohnleichnamsfestes bestimmt. Im Jahre 1322 wurde die Kapelle gegründet und wahrscheinlich bald nach ihrer Vollendung die Gemälde begonnen, deren Hauptinhalt die siegreiche Verherrlichung der katholischen Kirche bildet, sowie jenes Fest selbst zu gleichem Zwecke eingerichtet war. Doch beweist eine Urkunde vom Jahre 1355, dass damals noch ein grosser Theil derselben unvollendet war**).

Die Altarwand, den Fenstern gegenüber, stellt die Passion

*) Einzelne Gruppen aus den Darstellungen der spanischen Kapelle bei Kuhbeil, Studien etc. Bl. 15—17. 19, 20, 20—25. — Vergl. Mecatti: *Notizie stor. riguard. il Capitolo di S. Maria Novella p.* 9 *sqq.*, auszüglich bei Richa: *Notizie istor. delle chiese fiorentine, pt. III*, . 83 *sqq.* — v. Rumohr, It. F. II, S. 81, 97; E. Förster, Beiträge, S. 174. — Flüchtige Umrisse bei Rosini.

**) Vgl. Kunstblatt 1845, No. 94, S. 393.

Christi dar, als diejenige Begebenheit, welche den eigentlichen Grund und Beginn der christlichen Kirche bildet, und deren stetes Gedächtniss das Frohnleichnamsfest feiert. Diese Darstellung ist über und zu den Seiten der kleinen, im Halbkreis überwölbten Altarnische angeordnet, und zwar auf eigenthümliche Weise, so dass nehmlich die verschiedenen Momente der Passion nicht von einander gesondert sind. Zur Linken sieht man die Kreuzigung; der Zug kommt aus der Stadt und geht um dieselbe herum den Berg hinan; Fenster und Dächer wimmeln von Zuschauern; Maria mit den Uebrigen geht in trüber Fassung hinter Christus einher, welcher sich gegen sie umwendet. Oben auf dem Berge die Kreuzigung, mit einer grossartig schönen Gruppe der heil. Frauen; Maria ist hier noch nicht in Ohnmacht dargestellt, sondern qualvoll aber entschlossen zum Kreuze aufblickend; auf der andern Seite hauen Reiter auf das Volk ein, welches hastig entflieht, darunter eine Gestalt in gelbem Mantel, vielleicht Ahasver. Rechts, unten, die Höllenfahrt Christi; die erlösten Erzväter sind schön und ausdrucksvoll, ohne leidenschaftliches Verlangen dargestellt; hinter einem Felsenthor lauern zitternd die Dämonen. — Das Dreieck- 4.
feld des Kreuzgewölbes über der Altarwand enthält die Auferstehung Christi; die beiden Engel, welche auf dem Sarge sitzen, sind schön und fast noch byzantinisch strenge gezeichnet, die drei Marien in feierlicher Bewegung. Das 5.
gegenüberstehende Dreieckfeld, über der Eingangswand, enthält die Himmelfahrt Christi. Hier ist die Gruppe der anbetenden Jünger, wie dort die der schlafenden Wächter ausgezeichnet; besonders merkwürdig aber ist hier wie in den Passionsbildern die der Schule Giotto's eigne Auffassung Christi, welche fast mit Sicherheit auf altchristliche Vorbilder (im Katakombenstyl?) zurückweist. Weit entfernt von der verschrumpften Gravität byzantinischer Christusdarstellungen (wie z. B. noch diejenige des Cimabue im Dom von Pisa), zeigt sich hier eine erhabene, noch jugendlich schöne Gestalt von mildestem Ausdruck, theilweise nackt, und oft nur mit einem herrlich gefalteten Mantel bekleidet.

6. Die Malereien der Eingangswand sind grösstentheils zerstört, indem die Fenster früher nicht geschlossen waren und den Zugang der Witterung gestatteten; sie stellten, nach Vasari, das Leben des heil. Dominicus dar. Zu erkennen ist hier nur noch u. a. eine Predigt des Heiligen vor gedrängtem Volke, und an dem einen Fensterpfeiler die Erweckung eines gestorbenen Mädchens, welches sich mit wundersamer Geberde zu seiner Mutter wendet.

7. Das Gemälde, welches die linke Wand der Kapelle (vom Eingange aus gesehen) schmückt, enthält eine allegorische Darstellung der Weisheit der Kirche. In der Mitte des Bildes, nach oben zu, sieht man hier den heiligen Thomas von Aquino, welcher für den grössten Philosophen seiner Zeit gehalten wurde und hier als Vollender der Sakramentslehre in um so erhabnerer Glorie dargestellt werden musste, da er gerade in demselben Jahre 1322 heilig gesprochen worden war; überdiess galt es, hier in einem der grossartigsten Dominicanerklöster eine Apotheose der grössten Ordensheiligen aufzustellen, welche mit der für S. Franz von Assisi üblich gewordenen wetteifern konnte. Diess geschah nicht wie bei S. Franz in Gestalt einer mystischen Parallele mit Christus, sondern unter dem Bilde der Herrschaft über alle Erkenntniss und Weisheit der Welt; dem ekstatisch andächtigen Franciscanerorden tritt der Predigerorden auch hier als der wissende und lehrende entgegen. Sankt Thomas sitzt in feierlicher Ruhe unter einem reichen gothischen Baldachine und hält ein Buch in der Hand, worauf die (lateinischen) Worte des Buches der Weisheit (VII, 7. u. 8) stehen: „Darum so bat ich, und ward mir Klugheit gegeben; ich rief, und mir kam der Geist der Weisheit. Und ich hielt sie theurer denn Königreiche und Fürstenthümer.“ Ueber ihm schweben Engel; zu seinen Seiten sind Bänke, auf deren jeder fünf Propheten und Evangelisten sitzen; zu seinen Füssen sitzen drei Männer mit Büchern, in kauernder Stellung gleich überwundenen Sklaven; es sind die vornehmsten Ketzer, Arius, Sabellius und Averrhoes. Auf dem unteren Theile des Bildes, vor einer langen durchlaufenden Wand, sieht man

vierzehn allegorische weibliche Figuren, jede unter einem gothischen Baldachine sitzend, leichte, schlanke Gestalten mit edlen und anmuthigen Gesichtern. Sie bedeuten, von der Fensterwand anfangend: das weltliche Recht, das kanonische Recht; die spekulative Theologie, die praktische Theologie; die drei Kardinaltugenden: Glaube, Hoffnung, Liebe; die sieben freien Künste: die Arithmetik (mit den Tafeln der Rechenkunst), die Geometrie (mit Winkelmaass und Zirkel), die Astrologie (mit der Himmelskugel), die Musik (mit Klanginstrumenten), die Dialektik (mit einer Schlange unter dem Schleier), die Rhetorik und die Grammatik. Zu den Füssen einer jeden von diesen Figuren, eine Stufe niedriger, sitzt ein Mann, welcher gerade in der entsprechenden Wissenschaft oder Tugend, sei es in heidnischer oder in christlicher Zeit, einen berühmten Namen gewonnen hat. Das tiefe Nachdenken und die Begeisterung der Offenbarung ist in der ganzen Reihe dieser Männer sehr glücklich ausgedrückt und ihnen durchweg das eigenthümliche Gepräge einer grossartigen Ruhe gegeben; namentlich zeichnet sich der geistvolle Kopf des Cicero und der traurig sinnende Boethius aus.
— Auf dem Dreieckfelde des Gewölbes ist über diesem Ge- 8.
mälde die Ausgiessung des heiligen Geistes dargestellt, dessen Bezug auf das Hauptbild in den Worten des Buches, welches der heil. Thomas hält, ausgesprochen ist. Die Handlung geht oben in einer offenen Loge vor sich, während unten vor der verschlossenen Hausthür die Spötter stehen.

Wie auf dem genannten grossen Gemälde die Kirche in 9.
glorreicher Ruhe dargestellt ist, so erscheint sie auf der gegenüberstehenden Wand, zur Rechten des Einganges, in ihrer nach aussen gerichteten Thätigkeit. Dies Bild ist sehr reich an Figuren und besteht aus einer bedeutenden Reihe verschiedener Gruppen. Auf der unteren Seite desselben, links, sieht man ein grosses kirchliches Gebäude in italienisch-gothischem Styl, ein Abbild des Domes von Florenz nach seiner ursprünglichen Anlage, welches hier als ein Sinnbild der geistigen Kirche gedacht werden muss. Davor sitzen Papst und Kaiser, als oberste Schirmherren der Kirche, geist-

liche und weltliche Herren neben ihnen, sehr feierliche und würdige Gestalten. Der Kaiser hält in der Hand statt des Reichsapfels einen Todtenkopf als bedeutsames Sinnbild der Hinfälligkeit irdischen Glanzes im Gegensatz zur ewigen Kirche. Zu den Seiten steht und kniet die gläubige Gemeine, die zum Theil aus berühmten Männern und Frauen der Zeit, zum Theil aus Armen und Gebrechlichen besteht; sie wird zugleich sinnbildlich als eine Heerde Schaafe dargestellt, welche vor den Füssen des Papstes weidet und von zwei Hunden bewacht wird. Weiterhin, zur Rechten, sieht man den heiligen Dominicus predigend gegen die Ketzer, die Feinde der Kirche, und einige derselben bekehrend; diese flehen um Verzeihung und zerreissen ihre Bücher. Daneben sieht man wiederum die Heerde, wie sie von Wölfen angefallen und von den Hunden vertheidigt wird. Die Hunde sind sämmtlich schwarz und weiss gefleckt, um hiemit auf die Ordenstracht der Dominikaner (Domini Canes) hinzudeuten*), denen eine solche Vertheidigung der Kirche obliegt. Auf derselben Seite, weiter hinauf, sieht man die Freuden und Verirrungen der Welt, Reigentänze und dergleichen, sodann die Bekehrung und Busse der in irdischem Treiben befangenen Menschen. Ueber der Kirche ist das Thor, welches zum Himmel führt, dargestellt; Petrus öffnet dasselbe den Begnadigten und lässt sie in das Paradies eingehen, wo Christus in der Glorie und Engelchöre zu seinen Seiten sichtbar werden. Die Darstellung des ganzen reichbewegten Gemäldes ist äusserst lebendig, die Costüme, wie es hier erfordert wurde, überall die der Zeit, und in den Köpfen vieler Personen eine nicht unglückliche individuelle Auffassung, wie uns denn viele Namen von Personen jener Zeit überliefert sind, deren Portraits auf dem Bilde enthalten
10. sein sollen. — Das Gemälde auf dem darüber befindlichen Dreieckfelde des Gewölbes enthält das Schiff der Kirche auf

*) Auch berichtet die Legende, des heil. Dominicus Mutter habe vor dessen Geburt geträumt, dass sie einen solchen Hund zur Welt bringen würde.

stürmendem Meer, dieselbe Composition, welche Giotto in Mosaik an der Peterskirche zu Rom ausgeführt hatte.

Die Meister, denen man diese Malereien bisher zuge- 11.
schrieben hatte, sind Taddeo Gaddi, von dem die Darstellungen an der Decke und die linke Seitenwand mit dem heil. Thomas von Aquino herrühren sollen, und der Sieneser Simone di Martino als Verfertiger des Uebrigen. Gegenwärtig jedoch nennt man nicht ohne Grund einen Andreas v. Florenz, der auch die Geschichte des h. Ranieri im Pisaer Campo santo (s. unten) gemalt hat*).

§. 110. Wir wenden uns nunmehr zu einem Orte,
welcher für die Geschichte der Kunst im XIV. Jahrhundert 1.
vor allen wichtig ist. Es ist dies das Campo Santo, der Friedhof von Pisa**), ein Raum von ungefähr 400 Fuss Länge und 118 Breite, mit hohen Mauern umgeben, an deren innerer Seite eine breite, offene Bogenhalle umherläuft. An der (schmalen) Ostwand ist eine grössere Kapelle angebaut, zwei kleinere an der Nordseite, und diesen gegenüber, an der Südseite, sind die beiden Eingänge. Dieser Raum soll, um den Beginn des XIII. Jahrhunderts, durch Erde, welche man aus dem gelobten Lande herüber brachte, ausgefüllt worden sein; das Gebäude ward im weiteren Verlaufe des Jahrhunderts durch Giovanni Pisano, den Sohn des oben erwähnten Nicola errichtet. Sämmtliche Wände, von oben bis unten, wurden sodann mit grossen Gemälden geschmückt. Die Kapelle auf der Ostseite wurde bereits um den Anfang des XIV. Jahrhunderts ausgemalt; von diesen Arbeiten ist jedoch nichts erhalten.

Die ältesten der erhaltenen Malereien in der Halle des 2.
Campo Santo sind diejenigen, welche sich an der Ostwand, zur linken Seite, wenn man aus jener Kapelle tritt, befinden.

*) Vergl. Crowe u. Cavalcas. II. 85 ff.

**) C. Lasinio: *Pitture a fresco del campo santo di Pisa.* — Kleinere Ausg. (zu 12 Scudi Subscr.-Pr.): *Pitture a fr. del campo s. di Pisa, disegnate da G. Rossi, ed incise dal Cav. G. P. Lasinio figlio. Firenze.* (seit 1832.) — Vergl. Rosini: *Descrizione delle pitture del campo s. di Pisa.*

Sie stellen die Passion Christi, seine Auferstehung, seine Erscheinung vor den Jüngern und Himmelfahrt dar, und sind, wie es scheint, noch vor der Mitte des XIV. Jahrhunderts ausgeführt. Durch die Darstellung der Passion geht ein eigener grossartig phantastischer Zug; die anderen sind ernster und feierlicher, besonders, wo Christus den Jüngern erscheint, und diese seine Wundenmale berühren. In der Ausführung sind die Bilder roh und ausserdem übermalt. Man schrieb sie sonst einem gewissen Buonamico Christofani, genannt Buffalmaco zu, dessen ganze Existenz jedoch zweifelhaft ist, indem seine Lebensbeschreibung bei Vasari nur ein Gewebe launiger Novellen bildet*).

3. Bedeutender sind diejenigen grossen Gemälde, welche diesen Darstellungen zunächst an der Nordwand folgen. Sie gehören etwa der Mitte jenes Jahrhunderts an und sind das Werk eines tiefsinnigen, phantasiereichen Künstlers, dem es gelungen, seine Anschauung von Leben und Tod in einem Farbengedichte darzustellen, welches, der tiefsten Bedeutung voll, dennoch weder Symbole noch eigentlicher Allegorien zum Ausdrucke der darin enthaltenen Gedanken bedarf, und in dieser unmittelbaren Verbindung zwischen Darstellung und Inhalt um so bedeutender wirkt. Der Geist dieses Künstlers steht in der That noch über Giotto, dessen Richtung er befolgt; er würde dem Dichter der göttlichen Komödie zu vergleichen sein, wenn der, freilich noch sehr untergeordnete Grad seiner technischen Ausbildung der Vollendung in Dante's Terzinen nicht zu fern stände. Andrea, der Sohn des florentinischen Bildhauers Cione, wurde bisher als der Verfertiger der in Rede stehenden Gemälde angegeben. Er blühte in der zweiten Hälfte des XIV. Jahrhunderts und starb vor 1376. Er war zugleich einer der vorzüglichsten Architekten und Bildhauer seiner Zeit und wird insgemein,

*) Indessen hat er wirklich existirt und ist 1351 in die Florentiner Malerzunft getreten, doch sind zur Zeit noch keine Werke von ihm sicher beglaubigt. Vergl. Crowe u. Cavalcas. I. 337—396.

mit seinem Beinamen, Orgagna oder Orcagna (richtiger Arcagno, verstümmelt aus Arcagnolo) benannt.

Das erste von diesen Gemälden heisst „der Triumph des 4.
Todes.“ Zur Rechten sieht man hier eine festliche vornehme Gesellschaft von Herren und Damen, welche, wie es die Falken und Hunde anzudeuten scheinen, von der Jagd heimgekehrt ist (?). Sie sitzen unter Orangenbäumen und tragen Schmuck und üppige Gewande; prächtige Decken sind zu ihren Füssen gebreitet. Ein Troubadour und eine Sängerin ergötzen ihr Ohr mit schmeichelnden Klängen; Liebesgötter schweben über ihnen und schwingen ihre Fackeln. Alle Lust und Freude der Welt ist hier vereinigt. Da kömmt, zur Linken, eilenden Fluges der Tod herbei. Es ist ein grausiges Weib, mit wildflatterndem Haare, mit Klauen statt der Nägel, mit grossen Fledermausflügeln und unversehrbarem, drahtgeflochtenem Gewande. Sie schwingt eine Sense in der Hand, und ist im Begriff, die Freuden jener Gesellschaft niederzumähen. Dicht gedrängt liegt eine Schaar von Leichnamen zu ihren Füssen, welche man an ihren Insignien fast sämmtlich als einstige Machthaber der Welt erkennt, als Könige und Königinnen, Kardinäle und Bischöfe, Fürsten, Krieger u. s. w. Ihnen entsteigen ihre Seelen in Gestalt neugeborener Kinder, und Engel und Teufel sind da, welche sie in Empfang nehmen; die Seelen der Frommen falten anbetend die Hände, die der Verlorenen schrecken angstvoll zurück. Die Engel sind fast wie lustige Schmetterlinge anzuschauen, die Teufel gleichen bald reissenden Thieren, bald widrigem Gewürme. Sie kämpfen mit einander; zur Rechten, oben, schweben die Engel mit denen, welche sie gerettet, zum Himmel empor; die Teufel dagegen schleppen ihre Beute nach einem feuerspeienden Berge, welcher am oberen Theil der linken Seite sichtbar wird, und stürzen die Seelen in die Flammen hinab. Neben jenen Leichnamen ist eine Schaar von Bettlern und Krüppeln, welche mit ausgestreckten Armen den Tod um das Ende ihrer Leiden anflehen; aber er hört ihre Bitten nicht und ist bereits an ihnen vorübergeeilt. Eine Felswand scheidet diese Scene von einer andern, wo man

eine zweite Jagdgesellschaft sieht, die einen Hohlweg des Gebirges herabgekommen ist; wiederum reich gekleidete Fürsten und Damen auf prächtig geschmückten Rossen, mit einem Gefolge von Jägern, mit Falken und Hunden. Ihr Weg hat sie zu drei offenen Sarcophagen geführt, welche zur äussersten Linken des Bildes nebeneinander stehen und in denen man drei Fürstenleichen in den verschiedenen Stadien der Verwesung, von ekelhaftem Gewürm umkrochen, erblickt. Daneben steht S. Macarius, ein Greis im höchsten Alter, von zwei Krücken gestützt und weist, gegen die Fürsten gewandt, auf dies bittere Memento mori hinab. Diese sprechen, wie es scheint, fast gleichgültig über den Vorfall; einer von ihnen hält die Nase vor dem üblen Geruche zu. Nur die eine königliche Reiterin stützt ihr anmuthsvolles Gesicht betrübt in die Hand und schaut tief ergriffen vor sich hin. Auf der Höhe des Berges, über dem Hohlwege, sieht man einige Eremiten, welche im Gegensatz gegen diejenigen, die den Freuden der Welt nachgehen, in einem beschaulichen, bedürfnisslosen Leben das höchste Ziel menschlichen Alters erreicht haben. Einer von ihnen melkt eine Hirschkuh, Eichkätzchen spielen um ihn her; ein andrer sitzt und liest; ein dritter schaut in das Thal hinab, wo die Leichen der Mächtigen vermodern. — Es wird uns überliefert, dass unter den in diesem Gemälde vorkommenden vornehmen Personen verschiedene Portraits von Zeitgenossen des Künstlers enthalten seien.

5. Die zweite grosse Darstellung ist das „Weltgericht“. In diesem Werke herrscht eine eigenthümlich symmetrische, fast architektonische Strenge der Composition, welche jedoch für den Gesammteindruck um so mächtiger wirkt und welche im Einzelnen gleichwohl noch Raum zu mannigfach geistreichen Motiven gelassen hat. Oben, in der Mitte, sitzen Christus und Maria in gesonderten Glorien. Er wendet sich links, nach der Seite der Verdammten, indem er seine Seitenwunde entblösst und den rechten Arm in drohender Geberde erhebt, eine Gestalt voll hohen, majestätischen Zornes. Maria zur Rechten des weltenrichtenden Sohnes, ist das Bild der himm-

lischen Gnade; schüchtern und fast erschreckt über die Worte einer ewigen Verdammniss, wendet sie sich ab und zeigt in Gesicht und Geberde nur den Ausdruck heiligen Schmerzes um die Verlorenen. Zu beiden Seiten sitzen die Väter des alten Bundes, die Apostel und andere Heilige neben einander, strenge und feierlich würdige Gestalten. Ueber Christus und Maria schweben Engel mit den Instrumenten der Passion. Unter ihnen ist eine streng rhythmische Gruppe andrer Engel, welche die Todten aus ihren Gräbern rufen; zwei von diesen blasen die Posaunen; ein dritter hüllt sich zitternd vor dem ungeheuren Schauspiele in sein Gewand. Tiefer hinab ist die Erde, wo die Menschen aus den Gräbern auferstehen; gepanzerte Engel weisen die Erstandenen zur rechten und zur linken Seite. Hier sieht man, in der Mitte, den König Salomo, der, indem er sich erhebt, noch zweifelhaft ist, nach welcher Seite er sich wenden müsse; hier sieht man einen scheinheiligen Mönch, der durch einen Engel aus der Schaar der Gebenedeiten an den Haaren zurückgezogen wird, und einen Jüngling in weltlichen Kleidern, den ein andrer Engel von der Seite der Verdammten zu jenen überführt. Die Seligen und die Verdammten erheben sich auf beiden Seiten des Gemäldes in gedrängten Schaaren übereinander; die Qualen der Verzweiflung sind in den Geberden der letzteren, die Flammen der Hölle stürmen auf sie ein und Teufel zerren bereits an ihren Gewanden. — Auch hier sollen, unter Seligen und Verdammten, mannigfache Portraits von Zeitgenossen enthalten sein, doch ist uns über die Einzelnen nichts Näheres berichtet. Jene Motive der Bewegung in den Gestalten Christi und der Maria sind nachmals von Michelangelo in seinem berühmten Gemälde des Weltgerichtes zu Rom wiederum aufgenommen worden; aber es steht, trotz der Vollendung seiner Formen, beträchtlich gegen die hohe Würde des alten Meisters zurück. Auch die Anordnung der Patriarchen und Apostel hat späteren Meistern, namentlich dem Fra Bartolommeo und Raphael, zum Vorbilde gedient.

Die dritte Darstellung, welche sich unmittelbar der vor- 6.

hergehenden anschliesst, ist die „Hölle.“ Dieses Bild sollte nach einem Entwurfe des Andrea von seinem Bruder Bernardo ausgeführt sein, und in der That steht es auch in diesem Bezuge gegen die Vorigen zurück, sowie selbst die Composition, die die Phantasie in's Ungeheure zu gehen veranlasste, minder bedeutend ist. Die Hölle ist hier wie ein grosser Felskessel dargestellt, der sich in vier Abtheilungen über einander erhebt. Zwischendurch sitzt Satan, ein furchtbarer eisengepanzerter Riese, ein feuriger Ofen, aus dessen Leibe an verschiedenen Stellen Flammen hervorschlagen und darin Sünder verbrannt und zermalmt werden. Zu seinen Seiten, in den verschiedenen Abtheilungen, werden die Verdammten von Schlangen und Dämonen gepeinigt. Die ganze untere Hälfte des Bildes ist im XVI. Jahrhundert flau modern übermalt und verändert worden*).

7. Von diesen Werken weichen in der That diejenigen auffallend ab, die unter Orcagna's Namen in Florenz erhalten sind. Hier sieht man, in der Kapelle Strozzi in S. Maria Novella, eine Altartafel, welche mit seinem Namen und der Jahrzahl 1357 bezeichnet ist, einen thronenden Christus und Heilige zu seinen Seiten darstellend, einfache feierliche Gestalten mit ausdrucksvollen Gesichtern. Eben diese Kapelle ist von Andrea und seinem Bruder ganz mit Wandmalereien geschmückt, deren Charakter entschieden mit jenem Altarbilde übereinstimmt. Diese Malereien sind ähnlichen Inhalts
8. wie die letzterwähnten Darstellungen zu Pisa. An der Fensterwand ist das jüngste Gericht, oben Christus und zu den Seiten des Fensters die Chöre der Heiligen, und darunter
9. die Seligen und Verdammten. An der Wand zur Rechten das Paradies, eine Darstellung von sehr strenger und grandioser Anordnung, ähnlich dem Weltgericht in Pisa. Zuoberst, auf gothischem Throne, sitzen Christus und Maria; darunter schweben musicirende Engel in der Luft; auf beiden Seiten unendliche Reihen von Heiligen übereinander und

*) Im unversehrten Zustande sieht man die Composition auf einem alten Kupferstiche bei Morrona, *Pisa illustrata*.

zwischen diesen, auf dem unteren Theil, die Gestalten von
Seligen, welche in den Himmel aufgenommen werden. Es
ist in all diesen Gestalten etwas ungemein Edles, Klares und
Heiteres, ebenso die Köpfe fast durchgehend höchst anmuthig,
schön und voll Gefühl; die Technik der Malerei zeigt das
Bestreben einer möglichsten Vollendung. — Die dem Para- 10.
diese gegenüberstehende Wand der Kapelle Strozzi enthält
eine Darstellung der Hölle, welche wiederum dem Bernardo
zugeschrieben worden; dies ist eine gänzlich unkünstlerische
Arbeit, nichts als eine Landkarte, welche die Eintheilung,
die Dante der Hölle giebt, mit Aengstlichkeit befolgt*).

Unter den Wandmalereien Orcagna's, die nicht mehr 11.
vorhanden sind, werden vornehmlich einige erwähnt, die er
in S. Croce zu Florenz ausgeführt haben soll und die im
Wesentlichen aus einer Wiederholung der drei Darstellungen
im Campo santo bestanden.

Neben jener Darstellung der Hölle im Campo Santo zu 12.
Pisa ist „das Leben der Einsiedler in der thebaischen Wüste"
dargestellt, welches Bild gewissermaassen als eine Fortsetzung
jener Scene der Einsiedler in dem Triumphe des Todes zu
betrachten ist. Sein Autor, Pietro di Lorenzo (oder Lorenzetti) von Siena, den Vasari Pietro Laurati nennt, wird denn auch von der neuern Forschung mit gutem Grund an Orcagna's Stelle als Meister jener drei berühmten Werke im Campo santo aufgestellt, deren Technik überdiess, soweit sie nicht durch Retouchen beeinträchtigt, mit dem „Leben der Einsiedler" die grösste Aehnlichkeit bieten soll**). Das letztere ist ein reiches, aus einer Menge von einzelnen Gruppen bestehendes Gemälde, in welchem das stille, der erbaulichen Betrachtung gewidmete Leben aufs Mannigfaltigste dargestellt ist. Vorn fliesst der Nil, an dessen Ufer sich eine Menge von Einsiedlern befinden, die noch irdischen Beschäftigungen obliegen, indem sie Fische fangen, Holz fällen, Waaren zur

*) Umriss bei D'Agincourt, a. a. O. Taf. 119.

**) Vergl. Crowe u. Cavalcas. I. 445 und II. 130 ff.

Stadt führen u. s. w. Weiter hinauf, in's Gebirg empor, wo die Einsiedler in Höhlen und Kapellen wohnen, wird es immer entfremdeter vom Treiben der Welt. Aber der Versucher folgt dem Geiste des Menschen auch in die Wüste; in mannigfachen Gestalten, bald schreckhaft, bald verführerisch, sucht er die Frommen ihrer heiligen Beschäftigung abwendig zu machen; in seiner bekannten drachenartigen Unform sieht man ihn nur an ein Paar Stellen, zumeist ist er vermummt: als disputirender Philosoph, als verlockendes Weib u. dgl., immer jedoch an den Krallenfüssen zu erkennen. Das Ganze baut sich nach alterthümlicher Anordnung (wie Aehnliches namentlich in der byzantinischen Kunst gefunden wird) in mehreren Reihen übereinander empor und die obersten, somit die entferntesten Darstellungen sind von gleicher Grösse mit den unteren. An Gesammtwirkung, an Perspektive fehlt es dem Bilde somit allerdings, aber man empfindet deren Mangel nicht, da sie gar nicht in der Absicht des Künstlers lagen. Die einzelnen Darstellungen sind dagegen mit vieler Anmuth und Sinnigkeit durchgeführt.

1. §. 111. Auf dieses Gemälde folgt die erste Eingangs-Thür zum Campo Santo. Zwischen dieser und der zweiten sind die Geschichten des heil. Ranierus, des Schutzpatrones von Pisa, und die Geschichten der HH. Ephesus und Potitus dargestellt. Jedes von diesen besteht aus sechs Feldern, von denen je drei die obere und die untere Hälfte der Wand ausfüllen. Die drei obern Gemälde aus der Geschichte des Ranierus*) werden fälschlich dem schon genannten Simone di Martino von Siena zugeschrieben; sie sind das Werk eines minder begabten, aber handwerklich tüchtigen Meisters, eines Andrea Fiorentino, der laut einer alten Quittung 1377 dafür
2. Zahlung empfing**). Die unteren drei Gemälde derselben Geschichte sind um das Jahr 1386 von Antonio Veneziano gemalt, welcher ungleich mehr Sinn für Schönheit

*) E. Förster, Beiträge, S. S. 111 f.

**) Bonaini Not. ined. p. 105 ff. (Crowe u. Cavalcaselle.)

und Klarheit der Formen zeigt als der Meister der ersten Hälfte.

Die Geschichten des Ephesus und Potitus (deren untere 3.
Hälfte fast ganz zerstört ist) sind von Spinello aus Arezzo (st. nach 1408) gemalt, einem Künstler, der um den Schluss des XIV. Jahrhunderts thätig war*). Seine Werke zeichnen sich in der Auffassung zumeist durch eine eigenthümliche, in einzelnen Fällen sogar grossartige Strenge und Leidenschaftlichkeit aus; sie verrathen ein bedeutendes Talent, sind in der Ausführung jedoch sehr ungleichartig, grösstentheils ungemein flüchtig, und nur wenige mit Geist und Gefühl vollendet. Im öffentlichen Palaste zu Siena, im Saal der 4.
Prioren, malte dieser Künstler die Geschichten des Zwiespaltes zwischen Kaiser Friedrich I. und dem Papste Alexander III. bis zu der bekannten und bestrittenen Demüthigung des Kaisers, — ein Gegenstand, der offenbar nicht aus Interesse an diesen besonderen Personen, sondern um darin die Ansicht der Zeit über Kirche und Staat auszusprechen, gewählt war. — In der Sakristei der Kirche S. Miniato bei 5.
Florenz malte er die Geschichte des heiligen Benedict, die besonders wohl erhalten ist. Es sind zum Theil höchst geistvolle Compositionen, sprechend und deutlich in Geberde und Ausdruck; die Menge weisser Mönchsgewänder ist in strengem, vortrefflichem Styl behandelt. Mehrere Scenen, wie z. B. der gestorbene und wiederbelebte Mönch zwischen den Brüdern, die Busse des Königs, die Trauer um den todten Heiligen u. a. m., gehören in der Conception zu den lebensvollsten Leistungen der ganzen Schule Giotto's, vor Allem aber die Bannung des Teufels, welcher auf einem Steine sitzt, den die Mönche desshalb trotz aller Hebebäume nicht weiter bringen, bis der Heilige im grossartigsten Gestus herantretend das bannende Wort spricht. Die Ausführung ist flüchtig bis zur Rohheit. — Der Sturz der bösen Engel, eine der berühmtesten 6.

*) v. Rumohr, Ital. Forsch. II, 226 ff. — E. Förster, a. a. O. S. 117 ff. — Tafelbilder des Spinello finden sich an mehrern Orten, z. B. im Museum von Berlin.

Compositionen Spinello's, die er in S. Maria degli Angioli zu Arezzo*) malte, ist mit dieser Kirche kürzlich zerstört worden. Als Spinello dieses Gemälde vollendet hatte, erschien ihm, der Sage nach, zu nächtlicher Weile der Teufel, so grausig und ungestalt, wie auf dem Bilde, und fragte ihn, wo er ihn so hässlich gesehen und warum er ihm solche Schmach angethan habe. Spinello erwachte mit Entsetzen aus dem Traume, verfiel in Geistesabwesenheit und starb bald nachher.

7. Wenden wir uns wiederum zum Campo Santo zurück, so folgt nunmehr der dritte Theil der Südwand, auf welchem die Geschichten des Hiob dargestellt sind. Diese wurden bisher für ein Werk des Giotto gehalten, sind jedoch neuerdings mit grosser Wahrscheinlichkeit einem gewissen Francesco aus Volterra, der hier in den J. 1370—72 malte, zuertheilt worden**). Der Verfertiger zeigt allerdings, soviel sich aus dem gegenwärtigen Zustande der Gemälde urtheilen lässt, eine besondere Verwandtschaft mit Giotto; ein grossartiges, reich bewegtes Leben geht durch das ganze Werk. Sehr würdig und schön ist vornehmlich das erste Bild, wo Jehovah, von Engeln umgeben, den Zwiesprach mit Satan hält. Trefflich ist der Einbruch der Feinde in die Güter des Hiob, und später der Besuch der drei Freunde und des Elihu bei letzterem. Der Ausdruck in Mienen und Geberden ist besonders glücklich zu nennen; für die natürlichen Erscheinungen (vornehmlich die Thiere) zeigt sich ein klarer Blick, die Anordnung im Ganzen einen gebildeten Sinn für edle Raumerfüllung. Leider sind die Gemälde vielfach übermalt und zum grossen Theil durch das Einmauern hoher Grabmonumente vernichtet.

8. Die Westwand des Campo Santo enthält nur schlechte Arbeiten aus moderner Zeit. Hierauf folgen an der Nordwand die Geschichten der Genesis, welche früher dem oben-

*) Dies Gemälde ist in Lasinio's Sammlung altflorentinischer Gemälde gestochen.

**) E. Förster, a. a. O. S. 113 ff.

erwähnten Buffalmaco zugeschrieben wurden, gegenwärtig jedoch als das Werk des Pietro, Sohnes des Puccio, aus Orvieto, erwiesen sind*). Sie sind im letzten Jahrzehnt des XIV. Jahrhunderts gemalt und stellen einen Gottvater, der den Weltkreis trägt, die Erschaffung der Menschen, den Sündenfall und dessen Folgen, den Brudermord und den Tod des Kain, sowie die Begebenheiten der Sündfluth dar; sie lassen einen Künstler erkennen, dem es eben so ernst ist um eine würdige Darstellung heiliger Aufgaben, wie er zugleich das Leben in liebenswürdiger, heiterer Naivetät aufzufassen versteht. Sodann sind sie durch verschiedene Vorzüge in der technischen Ausführung, namentlich auch durch einen eigenthümlichen Sinn für harmonische Farbe, sehr bemerkenswerth. — Eben von demselben Künstler rührt eine Krönung 9.
Mariä, über der zweiten Kapellenthür derselben Wand, her, von der zwar fast nichts als nur der Entwurf erhalten ist, der jedoch immer noch den Schwung einer erhabenen und freudigen Begeisterung erkennen lässt.

Politische Umstände verhinderten die Fortsetzung der 10.
Arbeiten im Campo Santo; erst in der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts wurde mit der Ausschmückung desselben fortgefahren. Wir werden später darauf zurückkommen.

§. 112. Gleichzeitig mit dem letztgenannten war in Pisa 1.
noch ein anderer Künstler beschäftigt, welcher zu den bedeutendsten seiner Zeit gehört, der Florentiner Niccolà di Pietro**) (nach neuern Ermittelungen Gerini)***). Er malte um 1390 den Kapitelsaal des dortigen Klosters S. Francesco und stellte an dessen Wänden die Leidensgeschichte Christi in neun Abtheilungen dar. Diese Malereien sind leider schon in hohem Grade beseitigt, doch ist auch in den geringsten Resten ihr hoher Werth noch zu erkennen. Eine ernste Ruhe, ein eigenthümliches Pathos geht durch alle diese

*) E. Förster, a. a. O. S. 123 ff.

**) E. Förster, a. a. O. S. 187 ff. — Lasinio: *Raccolta di pitture antiche, Pisa* 1820.

***) Vergl. Crowe u. Cavalcas. I. 365. u. II. 19 ff.

Gestalten und zeigt, dass dem Künstler die tiefste Bedeutung der darzustellenden Gegenstände erschlossen war; ausserdem ein hoher Schönheitssinn und der Ausdruck eines sinnigen Gefühles, der, wie beim Giovanni da Milano, wiederum auf die zweite Richtung dieser Periode hindeutet. Ausgezeichnet schön ist vornehmlich die Darstellung Christi in der Auferstehung, und noch mehr die in der Himmelfahrt; hier ist etwas wunderbar Hohes, Heiliges und Verklärtes in den Zügen des Heilandes, wie es in späterer Zeit vielleicht nicht wieder
2. gefunden wird. Ausserdem malte Niccolà die Wände einer Halle im Franciskanerkloster zu Prato (vornehmlich Darstellungen aus der Geschichte des Matthäus), die den vorigen jedoch nicht an Werth gleich kommen. — Auch zu Florenz, an der rechten Seitenwand der Sakristei von S. Croce, finden sich Darstellungen, welche die Passion Christi vorstellen und (mit Ausnahme des älteren Mittelbildes) vermuthlich von seiner Hand herrühren, in diesem Falle jedoch vor den Werken in Pisa, deren vollendete Schönheit sie nicht erreichen, gemalt sein müssen. Der Maler entwickelt hier mehr nur den allgemeinen Typus der Schule ohne besondern individuellen Nachdruck. Doch ist in den schlafenden Wächtern am Grabe die originelle Art und Weise zu beachten, wie ihre Charaktere mit der verschiedenen Art ihres Schlafens in Einklang gebracht sind.

3. Der letzte Florentiner von Giotto's Richtung, Lorenzo di Bicci, wiederholt die Typen der Schule nur in mittelmässiger Weise, aber mit einer wohlthuenden Einfachheit und Milde des Ausdruckes. Fresken von ihm in der Loggia von S. Maria nuova jetzt S. Egidio) in Florenz (die von Papst Martin V. im J. 1420 vollzogene Einweihung dieser Kirche), und im Dom unter den Fenstern des Querschiffes (Apostel und Heilige). Ein Tafelbild in den Uffizien, welches dem Lorenzo beigelegt wird (zwei lebensgrosse Heilige) zeigt eine mehr individuelle Durchbildung in der Art seines Zeitgenossen Fiesole*).

*) Vergl. Crowe u. Cavalcas. II. 28 ff.

Ein Rückblick auf diese unmittelbarer von Giotto ab- 5.
hängige Schule von Florenz lässt den Stifter erst in seiner vollen Grösse erscheinen. Ein Jahrhundert war seit Giotto's erstem Auftreten verflossen, und selbst seine grössten Nachfolger, Orcagna und Spinello, waren noch nicht wesentlich über die von ihm vorgezeichneten Bahnen hinausgekommen. Seine Anschauung des Lebens, seine Formenauffassung beherrschten noch immer ihren Styl und wenn sie innerhalb dieser Grenzen doch so gross und reich erscheinen, so ist dies nur ein Beweis mehr für die geistige Gewalt, welche Giotto über sein Jahrhundert ausübte*). Neu ist bei seinen Nachfolgern hauptsächlich das Streben nach Schönheit der Köpfe und Milde des Ausdruckes, welches schon mit den Gaddi beginnt und in Orcagna's Paradies seine höchste Stufe erreicht, bei Einigen sogar sich bereits einer weichen Verschwommenheit nähert. Doch hat dieses Streben den Geist der Schule nicht umgestaltet und ihre Charakteristik und dramatische Lebendigkeit im Ganzen nicht beeinträchtigt.

Zweites Capitel.

Toskanische Schulen. — Meister von Siena und ihre Nachfolger.

§. 113. In der ersten Richtung der Periode vorherrschend 1.
subjektiver Auffassungsweise, die wir, wo sie entschieden hervortrat, mit der didaktischen Poesie vergleichen konnten, war eine Menge neuer und eigenthümlicher Darstellungen, und wo das nicht, doch eine neue Behandlung älterer Gegenstände sichtbar geworden. Nicht eben so in der zweiten Richtung,

*) Rumohr (It. F. II., S. 400 u. f.) bringt diese Langsamkeit der Entwickelung mit dem Zunftgeiste der damaligen Kunst, hauptsächlich mit der langedauernden Abhängigkeit der Lehrlinge von den Meistern in Verbindung.

in welcher vorzugsweise das Gemüth des schaffenden Künstlers hervortritt, und die wir bereits mit der lyrischen Poesie verglichen haben. Das Gemüth, das innere Leben der Seele, bedarf, um sich in äusserer Erscheinung zu bethätigen, nicht verschiedenartig charakteristischer Typen; es hat es nicht vorzugsweise mit den Erscheinungen des Lebens in ihrer mannigfachen Besonderheit und in ihren gegenseitigen Bezügen zu thun; der Ausdruck des Gemüthes, der allerdings zwar bis an die Oberfläche der körperlichen Form durchdringt, ist von dieser nicht eigentlich abhängig.

2. So sehen wir denn, als nächstes Resultat dieses allgemeinen Gesetzes, in jener zweiten Richtung der gegenwärtigen Periode Vieles von den künstlerischen Motiven der vorangehenden, die vornehmlich auf altchristlichen Ueberlieferungen beruhte, beibehalten; jedoch nicht bloss, weil man das Bedürfniss, dieselben zu verlassen, nicht fühlte, sondern weil allerdings zugleich das Ideale und grossartig Abgeschlossene dieser Gebilde den Ausdruck vorwaltender Gemüthsstimmung vorzugsweise begünstigte. Dessenungeachtet musste jedoch auch hier, statt jener eigenthümlichen Strenge und Härte der byzantinischen Kunst (die, wie wir sahen, schon beim Duccio beträchtlich vermindert war) derselbe weichere Styl Eingang finden, über den bei der Charakteristik Giotto's bereits näher gesprochen ist, und um so mehr, als er der schwärmerischen Sentimentalität, welche die in Rede stehende Richtung der Malerei, wie alle Lyrik jener Zeit, charakterisirt, einen um so vollkommneren Ausdruck gestattete.

3. Vornehmlich bei den Sienesern hat sich diese Richtung zu eigenthümlicher Schönheit ausgebildet*). An der Spitze

*) Hier müsste des Ugolino da Siena gedacht werden, welcher im Jahre 1339 hochbejahrt starb. Von seinem einzigen sicheren Werke, dem Hochaltar von Sta. Croce in Florenz waren im Jahre 1835 noch die wichtigsten Tafeln (Halbfiguren von Heiligen, und an der Altarstaffel kleine Passionsbilder) in der seitdem zerstreuten Sammlung von Young Ottley in London vorhanden. (Vgl. Waagen, Kunstw. und Künstler in England, I, S. 393 und Crowe u. Cavalcaselle I, 162,

derselben steht hier Simone di Martino (fälschlich Simone Memmi genannt), ein Zeitgenoss des Giotto, nach dessen Tode er im Jahre 1336 an den päpstlichen Hof nach Avignon berufen wurde, wo er im Jahre 1344 gestorben sein soll. Merkwürdig und fast mehr als ein blosser Zufall ist es, dass, wie Giotto's Ruhm von dem episch-didaktischen Dante, so der des Simone von dem grossen Lyriker des italienischen Mittelalters, Petrarca, in zweien seiner Sonette, aufbewahrt ist. Von ächten Werken des Simone ist zwar nicht Vieles bekannt, — die grossen Wandmalereien namentlich, die er nach Vasari im Kapitel von S. Maria Novella zu Florenz und im Campo S. zu Pisa ausgeführt haben soll, rühren gewiss, wie bereits oben angegeben wurde, nicht von seiner Hand her; gleichwohl reicht auch das Wenige, was noch von ihm vorhanden ist, zu einer näheren Charakteristik hin.

Das Hauptwerk ist ein grosses, aus einer bedeutenden Reihe einzelner Tafeln bestehendes Altarbild *), welches gegen- 4.

185 und II, 53 ff.) Der Styl derselben bildet den Uebergang von dem strengern byzantisirenden des Duccio (s. oben) zu dem weichern des Simone di Martino; in den männlichen Heiligen waltet noch mehr das byzantinische Element vor, während besonders in den Passionsbildern völligere Formen, freiere Bewegungen und lichtere Farbenbehandlung sichtbar werden. — Zwei andere Werke werden mit einem ähnlichen Namen verbunden, ohne dass jedoch die Identität ihrer Verfertiger mit Ugolino da Siena behauptet würde. Das eine dieser Werke, der silberne Schrein *del santo Corporale* im Dom von Orvieto enthält in 12 Emailbildern (D'Agincourt, a. a. O., Taf. 123) die Stiftungsgeschichte des Fronleichnamsfestes, 1338 von Ugolino Vieri, Goldschmied in Siena, gefertigt, welcher hier als ein Maler von mässiger Begabung erscheint. Einem gewissen Ugolino di Prete Ilario werden die sehr ausgedehnten Fresken im Chor desselben Domes zugeschrieben, welche die Glorie der drei Personen der Gottheit, dann das Leben der Maria, die Propheten, Apostel und Kirchenlehrer, endlich 40 Päpste und Bischöfe in Halbfiguren darstellen. Zu einer sichern Entscheidung kann nur die Vergleichung der drei Werke führen. (Vgl. Crowe und Cavalcaselle II, 53 und I, 112, 443, II, 202.)

*) E. Förster, Beiträge S. 166 ff. — Die Tafeln des in Rede stehenden Altarwerkes sind erst von Herrn E. Förster entdeckt worden.

wärtig in Siena (wie es scheint) an verschiedenen Orten zerstreut ist, und welches auf dem Mittelbilde, einer Madonna mit dem Kinde, die Namensunterschrift des Künstlers führt; die Seitentafeln enthalten zahlreiche Figuren von Propheten und Heiligen. „Die Weise der Anschauung, die diesem ganzen Werke zu Grunde liegt, ist bei weitem ernster, tiefer, ergreifender, als wir sie bei den meisten Florentinern finden, und Ruhe, Würde, Adel, mit einem Worte: Heiligkeit, spricht aus allen Gestalten und deren Bewegungen. Vorherrschend ist das Gefühl für Schönheit und Feinheit der Züge, die durchaus ideal gehalten sind; die Zeichnung sicher, aber nicht ohne Mängel. Von eigentlicher Rundung ist keine Rede, doch sind Licht- und Schattenmassen gesondert und für den Ausdruck benutzt. Dieser selbst ist überall von durchdringender Innigkeit und Wahrheit, und wunderbar zieht über alle Gesichter ein sanfter Duft, der uns die Heiligen in eine (obschon leuchtende) Ferne rückt, ein Gefühl fast unwiderstehlicher Sehnsucht im Beschauer rege macht und uns einen Blick in die ahnungsreiche, nur von durchsichtigem Schleier umwobene Seele des Künstlers thun lässt, der, ausgerüstet mit den Anlagen zu höchster Vollendung, noch in der Macht der ungeübten und unfreien Kindheit der Kunst gehalten wird.“ Was die Ausführung betrifft, so ist das Ganze ungemein zart gemalt, in der Carnation (bei vorherrschend grünlicher Untermalung) sorglichst, fast emailartig beendet, die Haare mit eigener Feinheit mehr gezeichnet als gemalt; zugleich ist ein reicher Schmuck von zierlichen Ornamenten vorhanden und namentlich Perlen und Edelsteine mit grösster Sauberkeit ausgeführt.

5. Dieselbe Innigkeit des Ausdruckes und Eigenthümlichkeit der Ausführung trägt ein grosses, von zahlreichen Heiligen umgebenes Madonnenbild, welches im Gerichtssaale des öffentlichen Palastes zu Siena — ursprünglich von einem älteren Meister — auf die Wand gemalt und von Simone um 1330 wiederhergestellt, oder vielmehr, wie es scheint, gänzlich neu gemalt ist. Leider ist dasselbe in späterer Zeit mannigfach roh ausgebessert. — Noch einige andere Bilder

finden sich zu Siena, die mit höchster Wahrscheinlichkeit dem Simone zuzuschreiben sind*).

Ebenso ist eine Verkündigung Mariä, die sich in der 6.
Galerie der Uffizien zu Florenz befindet, mit derselben zarten und tiefen Empfindung gemalt. Dies Bild ist mit der Jahrzahl 1333 bezeichnet; neben dem Namen des Simone nennt sich auf demselben noch ein gewisser Lippo Memmi, der Schwager des ersten, als Mitarbeiter an dem Bilde. Beide sollen auch noch andre Werke gemeinschaftlich ausgeführt haben.

Ein herrliches kleines Bild mit dem Namen des Malers 7.
und dem Datum 1342 befindet sich in der Liverpool-Institution der gleichnamigen Stadt**). Es stellt Maria und Joseph vor, welche dem Christusknaben Vorwürfe machen, dass er sie verlassen hat, Gestalten vom innigsten, rührendsten Ausdruck, und von grösster Feinheit der Ausführung. Der Kopf des Joseph ist einer der schönsten, welche die Malerei dieser Periode hervorgebracht hat. — Ein miniaturartig ausgeführ- 8.
tes Bildchen des Berliner Museums, Madonna welche das Kind tränkt, ist ebenfalls von höchster Anmuth und Zierlichkeit; dagegen tritt in einer grössern Madonna mit dem Kinde (ebendaselbst) wie in den meisten grössern Figuren des Meisters die geschlitzte Form der Augen unangenehm hervor.

Ein zierliches Miniaturbild, welches eine Handschrift des 9.
Virgil in der ambrosianischen Bibliothek zu Mailand schmückt, trägt ebenfalls den Namen des Simone. Es stellt den Virgil und in bestimmten Personificationen die verschiedenen Arten seiner Gedichte dar. — Zu einer Bilderbibel der kaiserl. 10.
Bibliothek in Paris hat Simone, wahrscheinlich während seines Aufenthaltes in Avignon, die 12 letzten Miniaturen geliefert,

*) Altarwerk in Pisa, desgl. in Neapel (S. Lorenzo maggiore und Refectorium in S. Chiara, D. Kunstblatt 1857, S. 148.

**) Waagen, a. a. O., II, S. 390. — In der Gruftkirche von S. Peter in Rom (den sog. *grotte Vaticane*) ist das Altarbild der Kapelle *S. Maria del Portico* (eine Madonna in Halbfigur) ebenfalls von Simone.

deren zarte Durchbildung, schöner Schmelz und feine Gewandung auf ihn hinweisen *).

11. Endlich wird auch, wie es scheint, aus den Angaben Vasari's über die gegenwärtig nicht mehr vorhandenen Werke Simone's die obige Angabe über die eigenthümliche Richtung dieses Meisters bestätigt. Fast durchweg sind es nur Madonnen, zumeist von Engeln und Heiligen umgeben, in denen diese Richtung, wie wir gesehen, sich am Lebendigsten äussern konnte. Sogar bei dem Wandgemälde einer Passion, welches sich im Kapitel von S. Spirito zu Florenz befand, hebt Vasari vor Allem den Liebreiz und die Innigkeit der darauf angebrachten Engelsgestalten hervor.

12. Von Lippo Memmi allein rührt ein treffliches Gemälde im Besitz des Hrn. Hofrath F. Förster in Berlin her. Es ist ein kleiner Hausaltar, die Halbfigur einer Madonna mit dem Kinde enthaltend, welches sich kindlich und doch gedankenvoll an sie lehnt, während sie, gesenkten Hauptes, sinnend vor sich hinblickt. Die Schönheit der Motive, namentlich der sehr edeln Gewandung, die zarte und dabei im Styl sehr entschiedene Durchführung, vor allem aber die wunderbare Tiefe des innig religiösen und doch so edel menschlichen Ausdruckes, wie sie bei den Florentinern gewiss selten vorkömmt, machen diess Bild zu einem der anziehendsten dieser Schule. Es trägt den Namen des Meisters.

1. §. 114. Andre Sieneser folgten der in Simone's Werken so entschieden bezeichneten Richtung, wie sich zum Beispiel aus einigen beglaubigten Werken des (bereits obenerwähnten) Pietro di Lorenzo (oder Lorenzetti) ergiebt. Dahin gehört besonders ein in der Galerie der Uffizien zu Florenz befindliches Altarbild, welches mit der Jahrzahl 1340 und dem Namen des Künstlers bezeichnet ist. Es ist eine Madonna mit dem Kinde und Engel auf ihren Seiten; grossartig strenge Gestalten mit schönen sinnigen Gesichtern.

*) Waagen, Kunstw. und Künstler in Paris, S. 317. Vgl. Crowe u. Cavalcaselle I, 320, 395, 399 und II, 60 ff.

Ein anderes Bild desselben Meisters in einem Seitengemache 2.
der Sakristei des Domes von Siena*).

Zugleich jedoch bahnte sich auch hier die durch Giotto 3.
begründete allegorisirende Richtung einen Eingang, und zeigte sich, verbunden mit den Eigenthümlichkeiten der Sieneser, wiederum in eigenthümlicher Entfaltung. Die beiden Schulen von Florenz und Siena erschienen von da an in einer, wenn auch nur bedingten, Wechselwirkung.

Dahin gehören vornehmlich die Wandmalereien, welche 4.
Ambrogio di Lorenzo (oder Lorenzetti), der Bruder des Pietro, im öffentlichen Palaste zu Siena, und zwar in der Sala delle balestre ausgeführt hat**). Der für die Geschichte der italienischen Städte sehr charakteristische Inhalt derselben ist „Gutes und schlechtes Regiment und die Folgen von beiden". An der Hauptwand, den Fenstern gegenüber, ist der Kaiser auf hohem Throne sitzend, — als Repräsentant der obersten, unfehlbaren Macht***), — dargestellt. Auf jeder Seite des Thrones sitzen drei weibliche allegorische Figuren: Klugheit, Tapferkeit und Frieden, Hochherzigkeit, Mässigung und Gerechtigkeit, — schöne, still feierliche Gestalten; über dem Kaiser schweben Glaube, Liebe und Hoffnung. In diesen und den folgenden allegorischen Figuren vornehmlich erkennt man die den Sienesern eigenthümliche Darstellungsweise, die mit den Anklängen an byzantinische Kunst, auch die Annäherung an die Antike behalten. Vor allen spricht die Friedensgöttin an, eine sanfte Gestalt, von edlen Gesichtszügen, mit dem Oelzweig im Haar, sorglos den Kopf in der Hand wiegend, halb gestreckt auf dem Polster ruhend; in tausend Falten, die die schönen Glieder nicht verhüllen, legt sich das weisse Gewand um ihren Körper, wie

*) v. Rumohr, It. F., S. 106.

**) Vergl. E. Förster, a. a. O., S. 182 ff. u. Crowe u. Cavalcaselle II, 134 ff. — Von Ambrogio eine mit dem Datum 1342 und seinem Namen bezeichnete Darstellung im Tempel, in der florentin. Akademie. — Kleine Bilder von beiden Brüdern u. a. im Museum von Berlin.

***) Der Gegensatz des Kaisers zu der Regierung selbst ist in der eigenthümlichen Stellung des italienischen Mittelalters begründet.

wir es wohl an antiken Sarkophagfiguren sehen, und nur der milde sprechende Ausdruck des Gesichtes überzeugt uns, dass wir uns wirklich auf dem Gebiete der neueren Kunst befinden. Unter dem Kaiser sieht man einen Zug von Bürgern und Rittern in der Richtung nach der rechten Seite, wo eine weibliche Gestalt, die gute Regierung darstellend, auf dem Throne sitzt, — Weisheit, Eintracht und andre allegorische Figuren neben ihr. Auf der rechten Seitenwand sieht man die Folgen der guten Regierung. Stadt und Land geniessen die Früchte einer weisen Staatsordnung: Handel und Wandel auf Markt und Strassen; Tanz und Fröhlichkeit an allen Enden der Stadt; vor den Thoren blühendes und wohlbebautes Land, und Bauern, die es pflegen oder dessen Früchte sammeln. Freilich ist diese Darstellung, in der es ganz auf charakteristische Auffassung des gemeinen Lebens ankam, noch wenig genügend. Auf der linken Seitenwand sieht man die schlechte und ungerechte Regierung auf dem Throne; Geiz, Gewalt und eitler Ruhm schweben über ihr; Grausamkeit, Verrath, Betrug, Wuth u. a. sind auf ihren Seiten. Daneben waren wiederum die Folgen solcher Regierung dargestellt, leider jedoch ist nur noch wenig hievon zu erkennen: Bürger werden gefangen aus ihren Häusern fortgeführt, andre in den Strassen ermordet, die Felder liegen verwüstet, u. s. w.

5. In der zweiten Hälfte des XIV. Jahrhunderts blühte unter den Sienesern, charakteristisch für deren Kunstrichtung, ein gewisser Berna oder Barna*), von dem im Dom von Arezzo ein Crucifix mit Heiligen, und in der Hauptkirche von S. Gimignano Piewe, einem Städtchen zur Rechten der Strasse von Florenz nach Siena, noch Wandmalereien vorhanden sind (vermuthlich die Begebenheiten aus dem Leben Christi, auf der rechten Wand der Kirche). Seine Malereien am Tabernakel des Laterans in Rom enthalten schöne Motive, sind aber stark übermalt.

1. §. 115. Sehr bedeutend tritt jene vorherrschend gemüth-

*) v. Rumohr, It. F. S. 109 ff.

volle Auffassung, vorzüglich der Ausdruck eines tiefen religiösen Sehnens, bei einem anderen Sieneser, dem Taddeo di Bartolo hervor, dessen beglaubigte Werke in den Anfang des XV. Jahrhunderts gehören. Die älteren unter diesen sind einige Tafeln, die sich zu Perugia befinden, wo der Künstler längere Zeit gearbeitet haben soll; vornehmlich ein Altarbild, welches den Namen des Künstlers und die Jahrzahl 1403 führt und in der Sammlung der dortigen Akademie aufbewahrt wird. Es ist eine Madonna mit dem Kinde und zwei Engeln, daneben der heil. Bernhard. Es sind edle Gestalten mit schön stylisirter und weich gezogener Gewandung, voll anziehender Innigkeit des Ausdrucks; vornehmlich schön
und anmuthsvoll ist das Gesicht der Madonna. — Ebenda- 2.
selbst sind noch zwei Tafeln, jede mit vier Heiligen, auch diese gar schön und würdig, doch nicht so ausgezeichnet wie
das vorige Bild. — In der Kirche S. Agostino zu Perugia 3.
(im linken Kreuzflügel) hängt eine Ausgiessung des heil. Geistes, ein treffliches Bild, dessen Styl den anderen Bildern des Meisters vollkommen entspricht.

Eine Verkündigung in der Galerie der Sieneser Aka- 4.
demie, ebenfalls ein anziehendes Bild, kommt doch den Ar-
beiten in Perugia nicht gleich. — Mehrere nicht sehr bedeu- 5.
tende Bilder finden sich im Louvre zu Paris*). — Viel be- 6.
deutender sind die Wandgemälde, welche Taddeo in der Kapelle des öffentlichen Palastes zu Siena um das Jahr 1407 ausführte. Dieses sind einige Geschichten der heil. Jungfrau, und zwar solche, die auf ihr Lebensende Bezug haben; eine eigenthümliche Weichheit, Adel und tiefstes innigstes Gefühl spricht sich durchweg in diesen Gemälden aus. Der stille Leichenzug der Jungfrau, dann ihr Begräbniss und wie Christus niederfährt und sie zum ewigen Leben auferweckt,

*) Bei diesem Anlass müssen wir ein- für allemal die alte Klage wiederholen, dass die meisten Bildertaufen des Louvre, was ältere Gemälde betrifft, von einer heillosen und wahrhaft unglaublichen Leichtfertigkeit zeugen. Wir werden im Folgenden hauptsächlich die von Waagen vorgeschlagenen Benennungen berücksichtigen. (Anm. d. II. Aufl.) — Es soll in neuerer Zeit besser geworden sein. v. Bl.

alles diess ist höchst schön und ergreifend dargestellt. Leider ist die Kapelle ungemein dunkel, so dass man sehr günstiger Tage bedarf, um die Malereien nur einigermaassen ge-
7. nügend sehen zu können. — Später, um das Jahr 1414, malte Taddeo den vor der Kapelle befindlichen Vorsaal, in welchem er vornehmlich eine Galerie von den Bildnissen berühmter Redner, Staatsmänner und Kriegshelden des classischen Alterthums, deren Tugenden die Gegenwart zur Nachfolge anreizen sollten, darstellte. Diese Arbeiten sind jedoch von geringerem Werthe; der Gegenstand derselben, der seiner inneren Bedeutung nach zu jener didaktischen Richtung gehört, stimmte nicht zu der schwärmerischen Individualität des Künstlers*).

8. Minder bedeutend als Taddeo war ein Neffe oder Bruder Domenico di Bartolo. Seine Fresken im Ospedale della Scala zu Siena (1444), welche die Werke der Barm-
9. herzigkeit darstellen, sind flüchtig und selbst geistlos. Eine sehr grosse Himmelfahrt Mariä im Museum von Berlin zeigt zwar noch eine grossartig alterthümliche Anordnung, namentlich in der kolossalen, feierlichen Gestalt der Maria, dagegen erinnert in den zahllosen Engeln der oft sehr realistische Typus der Köpfe und die schwere, phantastische Gewandung unverkennbar an das XV. Jahrhundert. Der Idealkopf der Madonna ist leer und ohne höhere Reinheit der Form, die Malweise plump und zum Theil roh.

10. Taddeo's Arbeiten zu Perugia scheinen übrigens dort und in der Umgegend mannigfach zur Nachfolge gereizt zu haben, wie sich vornehmlich aus einigen Wandgemälden, die an verschiedenen Orten in Assisi erhalten sind, ergiebt. (S. unten.)

11. Der Charakter vorherrschender Milde sowie das Beibehalten alterthümlicher Motive zeigt sich bei den Künstlern von Siena das ganze XV. Jahrhundert hindurch. Im Uebri-

*) Ueber andere Werke des Taddeo vgl. Crowe u. Cavalcas. II, 156 ff. u. I, 396, wo ihm auch die Krönung der Maria im *Campo santo* von Pisa zugeschrieben wird. Ueber den Folgenden dasselbe Buch, Th. III, 52.

gen jedoch schritt die dortige Kunst während dieses Zeitraumes auffallend zurück; fast alle Arbeiten dieser Zeit tragen den Stempel einer grossen Mattigkeit und Schwäche. Es ist dasselbe Phänomen, welches sich in der spätern Zeit der Schule von Perugia wiederholt: eine vorzugsweise auf den Ausdruck des Gemüthes angewiesene Schule, welche den ziemlich engen Kreis der ihr zusagenden Gegenstände durchlaufen hat und nun die ausgelebten Formen derselben in äusserlicher Weise und ohne rechten Ernst wiederholt. Zu 12.
den Meistern, die sich um ein Weniges vor den andern auszeichnen, gehören besonders die Brüder Sano und Lorenzo di Pietro, die um die Mitte dieses Jahrhunderts thätig waren, beide schwach gemüthlich in flauen Formen. Sodann Matteo di Giovanni, oder Matteo da Siena, von dem 13.
sich ein mildes stilles Bild vom Jahre 1479 in S. Domenico zu Siena befindet, drei weibliche Heilige und drüber, in der Lünette, den todten Christus darstellend. Matteo bildet einen Uebergang in den Naturalismus der gleichzeitigen Florentiner, überbietet jedoch denselben namentlich in seinen spätern, zu Neapel entstandenen Werken. Sein berühmter bethlehemitischer Kindermord, den er zweimal gemalt, ein Exemplar in der Kirche S. Agostino zu Siena, das andre in der Galerie des borbonischen Museums zu Neapel — ist ein wüst manierirtes Bild, mit wenigen wahrhaft kräftigen Zügen, meist Caricatur.

§. 116. An den Schluss dieses Abschnittes versetzen 1.
wir zwei Maler, welche zwar fast ausschliesslich Florenz angehörten, in ihrer Richtung aber die florentinische Formenauffassung mit dem tiefen Seelenausdruck und dem idealen Streben der Sieneser auf solche Weise verbanden, dass der letztere Einfluss beinahe als der überwiegende erscheint. Beide haben, obschon Zeitgenossen der grossen Neuerungen Masaccio's, doch den Typus des XIV. Jahrhunderts im Wesentlichen beibehalten.

Der Eine ist der Camaldulenser Don Lorenzo, gen. 2.
Monaco, welcher im Anfang des XV. Jahrhunderts im Kloster degli Angeli zu Florenz lebte. Sein Hauptwerk, vom

Jahre 1414, ist eine Altartafel in der Badia (Abtei) von Cerreto unweit Certaldo *). Es ist eine Krönung der Maria, umgeben von Engeln und von mehrern Reihen knieender Heiligen auf Goldgrund; die Altarstaffel enthält eine Anbetung der Hirten und der Könige und zu beiden Seiten Thaten des heil. Benedict. Die Ausführung ist höchst sorgfältig, die Farbe klar und harmonisch, das Nackte dagegen sehr mangelhaft und die Gewandung flüchtig und conventionell. In den Bildern der Altarstaffel erinnert Manches an Taddeo Gaddi und an Spinello; auch zeigt sich hier, z. B. in dem landschaftlichen Hintergrund und in der mehr nüchternen, der Wirklichkeit gemässen Auffassung schon mehr ein Eingehen auf die Behandlungsweise des XV. Jahrhunderts, während das Hauptbild noch die alte, feierliche Anordnung der
3. Idealisten beibehält. — Eine Verkündigung in S. Trinità zu Florenz (Cap. Bartolini) giebt zwar nur eine damals vielverbreitete und fast typisch gewordene Composition wieder, übertrifft aber im zarten und milden Ausdruck der Köpfe und in liebevoller Ausführung alle andern Exemplare derselben. Die Darstellungen der Altarstaffel sind in Auffassung und
4. Inhalt den obigen verwandt. — Unbedeutender ist eine Kreuzabnahme in der florentinischen Akademie, u. a. Bilder mehr.

5. Wenn nun Lorenzo bei einem offenbaren Streben nach dem Ausdruck des Religiösen, des Verklärten doch die neue Richtung des XV. Jahrhunderts nicht völlig abwies und z. B. in den erwähnten Altarstaffeln auf das Häusliche, irdisch Gemüthliche ausging, so offenbart sich ein rein ideales Streben bei seinem etwas jüngern Zeitgenossen, dem Dominikanermönch Beato Fra Giovanni Angelico da Fiesole, geb. um 1387, gest. 1455. Ueber seine Bildung ist nichts näheres bekannt, nur scheint Lorenzo einigen Einfluss auf ihn geübt zu haben; auch lassen gewisse Eigenthümlichkeiten der Technik, namentlich die grünliche Untermalung der Carnation, mit grosser Wahrscheinlichkeit einen unmittelbaren Einfluss der sienesischen Schule vermuthen.

*) Vgl. Kunstblatt 1840, No. 82 (Aufsatz von Gaye, über Lorenzo).

Den grössten Theil seines Lebens brachte Fiesole im Kloster San Marco zu Florenz zu; begraben liegt er in Rom, allwo noch das Bildniss auf seinem Grabstein (in S. M. sopra Minerva) Zeugniss giebt von dem tiefen und unvergänglichen Seelenfrieden, welcher über sein Wesen verbreitet gewesen sein muss. Seine hohe Frömmigkeit, davon sein Leben, sowie seine Bilder Kunde geben, erwarb ihm die Seligsprechung und den Namen des Engelgleichen (Angelico). Er hätte, so sagt Vasari, gemächlich in der Welt leben und sich durch seine Kunst, die er schon in der Jugend wohl verstand, reichliche Einkünfte verschaffen können; aber er zog es vor, zu seiner Befriedigung und Ruhe, und vornehmlich zum Heil seiner Seele, in den Orden der Predigermönche einzutreten. Er malte nie für Geld, sondern genügte ohne Weiteres gern eines Jeden Bitte, sofern. die Erlaubniss des Priors eingeholt war; ja er war so demüthig, so wenig nach Ehre begierig, dass er, als ihm der Papst Nicolaus V., seines reinen und heiligen Wandels wegen, das Erzbisthum von Florenz übergeben wollte, jenen bat, einen anderen hiefür zu erwählen, da er sich nicht zum Regieren berufen fühle. Nie ist er ohne Gebet an die Arbeit gegangen und seine Seele war so erfüllt von seinen Werken, dass er oft, wenn er das Leiden des Erlösers malte, durch Thränen unterbrochen wurde. Daher denn betrachtete er das, was er gemalt hatte, als ein Gnadengeschenk des Himmels, und er wagte es nie, eine nachbessernde Hand anzulegen.

Dieser tiefe Frieden des Gemüthes, diese stets reine und heilige Stimmung, diese gläubige Hingebung der Seele, bildet nunmehr den Grundcharakter in Fra Giovanni's sämmtlichen Werken. Menschliche Leidenschaft, Kampf mit der Leidenschaft und Ueberwindung derselben kennt er nicht; es ist eine verklärte seligere Welt, welche er unseren Augen zu eröffnen strebt. Er sucht die Gestalten, welche er uns vorführt, mit der höchsten Anmuth, wie sie nur seine Hand auszudrücken vermag, zu bekleiden; der süsseste Liebreiz kehrt auf allen diesen Gesichtern wieder; mit einer Gabe der feinsten Individualisirung weiss der Maler den Ausdruck rei-

ner Frömmigkeit und Beseligung auf das Mannigfaltigste abzustufen. In diesen Gestalten leitet ein harmonischer Rhythmus alle Bewegungen (vornehmlich wo sie sich im Faltenwurfe der Gewandung äussern), die heitersten Farben sind, wie in einem Frühlingsgarten, für die Gewänder dieser Gestalten gewählt, und mit zartem, harmonischem Schmelz behandelt, die reichste Fülle zierlicher Goldornamente, die das Auge wie in einem wundersamen Schiller befängt, ist über das Ganze ausgegossen — Alles, was nur zur Verherrlichung des Heiligen dienen kann, ist in diesen Gemälden angewandt. Mit einer eigenen religiösen Scheu hält der Künstler an der ihm überlieferten Darstellungsweise fest und wagt es nicht, Neuerungen, wie sie zu seiner Zeit bereits in Florenz begannen, in die Kunst einzuführen; diese würden ein störendes Element in die kindliche Seligkeit seines Gemüthes gebracht haben. Fiesole ist, wie gesagt, der Vollendetste in dieser Richtung, zugleich aber auch derjenige, bei welchem dieselbe in ihrer Einseitigkeit am Schärfsten hervortritt. Er ist unerreichbar, wenn er Engel und Selige in begeisterter Verklärung darstellt; er ist gross in der Darstellung aller passiven Empfindungen, denn auch den tiefsten Seelenschmerz weiss er auszudrücken; aber er ist schwach, zaghaft und, es darf nicht geläugnet werden, — er ist kindisch befangen, wenn Menschen in ihrer Menschlichkeit, in irdischer Leidenschaft vorgeführt werden sollten. Nicht bloss der Groll und die Rachbegier in den Feinden Christi, jedes entschiedene Handeln überhaupt ist in den Bildern, wo dergleichen erfordert ward, mangelhaft ausgedrückt; es fehlt seinen Gestalten sogar, auch wo diese sich momentan in vollkommener Ruhe befinden, die Kraft zur That und sei es die höchste und heiligste, wie namentlich seine Darstellungen Christi, desjenigen, in dessen Gestalt ebensosehr menschliche Kraft wie göttliche Heiligung hervortreten müssen, bei aller Schönheit und Milde ganz ungenügend sind. Mit diesen Mängeln hängt sein mangelhaftes Bewusstsein vom Organismus des Körpers zusammen, dessen unterm Theil gewöhnlich diejenige Entschieden-

heit in Schritt und Stellung fehlt, welche schon Giotto sich angeeignet hatte*).

§. 117. Fiesole's erste Uebung soll in der Miniatur- 1.
malerei bestanden haben und er darin von einem älteren Bruder unterrichtet worden sein; auch werden von Vasari einige Messbücher gerühmt, welche er mit solchen Miniaturen geschmückt habe. Diejenigen Messbücher jedoch, welche im Chore von S. Marco zu Florenz aufbewahrt werden, sind nicht von ihm selbst, sondern von eben jenem (leiblichen) Bruder Benedetto da Magello, Dominikanerprior in Fiesole († 1448), vielleicht unter seiner Mitwirkung, ausgemalt.

Sehr zahlreich ist dagegen die Menge kleiner Tafelbil- 2.
der, welche er ausgeführt hat und von denen das Bedeutendste in der Galerie der Florentiner Akademie vereinigt ist. Vor allen bemerkenswerth sind unter diesen 8 Tafeln mit 35 Scenen aus dem Leben Christi, die sich ehemals an den Silberschränken der Bibliothek des Servitenklosters (SS. Annunziata) zu Florenz befanden, und mit grösster Feinheit ausgeführt und meist alle sehr wohl erhalten sind**). Auch die
Galerie der Uffizien zu Florenz besitzt einige ungemein an- 3.
muthige Bilder der Art, u. a. eine sehr zierliche Krönung
der Maria. Eine ganze Sammlung befindet sich in der Sa- 4.
kristei von San Domenico in Perugia; es sind die auseinander genommenen Einfassungsstücke eines Altarwerkes, welches die Madonna zwischen 4 Heiligen vorstellt. Ausgezeichnet schön sind besonders zwei kleine Rundbilder, welche zusammen die Verkündigung ausmachen, beide Figuren von reinstem Ausdruck und vortrefflich im Raum angeordnet. — Eine 5.
Altarstaffel im Vatican, welche die Geschichte des heil. Nicolaus von Bari darstellt, zeigt den Maler in seiner ganzen

*) Obiges möchte doch in Beziehung sowohl auf die Darstellungen Christi als auf manche bewegte Darstellungen, z. B. das jüngste Gericht bei Lord Ward in London, etwas einzuschränken sein. v. Bl.

**) Der Kunsthändler Nocchi zu Florenz gab dieselben in Umrissen (über den Originalen durchgezeichnet) heraus.

Liebenswürdigkeit auch auf dem Gebiet der halb genrehaften Geschichtsmalerei, welche hier mit grösster Naivetät und in miniaturartiger Zierlichkeit gehandhabt ist. Die liebevolle Behandlung auch der Nebensachen, namentlich der architektonischen Durchblicke, erinnert beinahe an flandrische Ar-
6. beiten. — Eine höchst liebreizende Madonna auf dem Thron, von Engeln umgeben, findet sich im Städel'schen Institut zu
7. Frankfurt a. M. — In der Sakristei von S. Maria Novella in Florenz werden drei Reliquiarien mit vorzüglichen Malereien von Fiesole's Hand aufbewahrt, welche Christi Geburt, Mariä
8. Krönung und die Glorie der Maria darstellen. — Theile einer Altarstaffel fanden sich in der Sammlung des verstorbenen preuss. Consuls in Rom, Herrn Valentini, anderer kleiner Bilder, welche über ganz Europa zerstreut sind, zu geschwei-
9. gen. — Auch das jüngste Gericht hat Fiesole mehrmals behandelt, am vollständigsten in demjenigen Bilde, welches jetzt der florentinischen Akademie angehört. Christus mit erhobener Rechten und gesenkter Linken thront in einem Kranze der schönsten Engel; auch die Seligen (unten) sind voll des tiefsten und wunderbarsten Ausdruckes, während die Verdammten schon in die Grimasse übergehen. Das Paradies ist ein anmuthiger Tanz von Engeln und Seligen auf einer grünen Wiese; bei der Hölle dagegen ist Fiesole dem Ko-
10. mischen anheimgefallen. — Ein anderes jüngstes Gericht, dessen Seitentafeln die Himmelfahrt und die Ausgiessung des heil. Geistes enthalten, findet sich in der Galerie Corsini zu Rom; auch hier zeigt sich ein grosser Reichthum an Ausdruck und würdiger Gewandung; der Jubel der Geretteten spricht sich durch Umarmungen und Dankgebete aus. Merkwürdig und für den Maler bezeichnend ist, dass die Verdamm-
11. ten hier ausschliesslich Mönche sind. — Eine dritte höchst gerühmte Darstellung desselben Gegenstandes, sonst in der Galerie des Cardinals Fesch in Rom, gehört jetzt dem Lord
12. Ward; eine vierte von grösserer Dimension und nur geringern Theils von Fiesole's Hand, besitzt das Berliner Museum.

13. Zu den Bildern von grösserem Massstabe gehört eine

nach 1418 gemalte, ungemein anmuthige Krönung Mariä*), die, früher in der Kirche S. Domenico zu Fiesole befindlich, gegenwärtig im Museum von Paris aufbewahrt wird. — Eine 14.
treffliche und würdige Abnahme vom Kreuz ist aus der Sakristei von S. Trinità zu Florenz in die dortige Akademie hinübergeführt. — Ein grosses Tabernakel (1433) in der Ga- 15.
lerie der Uffizien ebendaselbst, dessen Flügel auf den äusseren und inneren Seiten mit überlebensgrossen Heiligen bemalt sind und auf dessen Grunde eine höchst grandiose Madonna, von liebreizenden Engeln auf dem Rande umgeben, dargestellt ist. Doch mangelt es diesen grossen Gestalten, so feierlich und würdig sie in ihrer Gesammterscheinung angeordnet sind, an jener eigentlich naturgemässen Durchbildung der Formen, deren genaueres Studium dem Meister noch fremd geblieben war und deren Mangel bei kleineren Werken minder bemerklich wird. — Gleichwohl nähern sich auch 16.
in dieser Beziehung die Wandmalereien, womit er seit 1436 das Kloster seines Ordens zu Florenz (S. Marco) schmückte, einer grösseren Vollkommenheit, oder es macht hier die derbere Technik wiederum den Mangel weniger bemerklich. Jedenfalls versteht man in diesen Arbeiten, welche sich noch an den Orten ihrer ursprünglichen Bestimmung befinden und noch gegenwärtig den Zweck derselben erfüllen, am Besten das Gemüth des edlen und liebevollen Künstlers. Im Kapitelsaale malte er hier ein Crucifix, welches von einer bedeutenden Anzahl Heiliger angebetet wird; in Bewunderung, Schmerz, Ekstase schauen sie alle auf den Gekreuzigten hin; es ist eines der herrlichsten Werke der Welt in Beziehung auf den religiösen Ausdruck und man kann wohl annehmen, der Maler habe hier sein Allerbestes geben wollen. — Andere 17.
Malereien finden sich im Hofe und auf den oberen Corridoren des Klosters, darunter vornehmlich eine wunderbar schöne Verkündigung und eine Madonna mit Heiligen aus-

*) Mariä Krönung und die Wunder des heil. Dominicus nach Johann von Fiesole, gez. von W. Ternite, mit Text von A. W. von Schlegel.

gezeichnet sind; ebenso schmückte er die Zellen der Klosterbrüder mit verschiedenen erbaulichen Darstellungen. Alle diese Darstellungen im Kloster von S. Marco sind im All-
18. gemeinen gut erhalten. — In der Kapelle della Madonna di S. Brizio im Dom von Orvieto, einem der edelsten Denkmale italienischer Kunst, ist der oberste Theil der Hinterwand und eine Abtheilung des Gewölbes von Fiesole um 1447 ausgemalt. Jener enthält Christus als Weltrichter von den lieblichsten Engelsgestalten umgeben, in der Geberde dem Christus des Orcagna nachgeahmt, nur ohne den hohen Ausdruck göttlichen Unmuthes. Am Gewölbe sieht man die Propheten in einer Pyramidalgruppe hinter einander, meist Greisengestalten, voll Würde und Schönheit, in herrlich gefalteten Gewändern, auf Goldgrund; es ist wie ein Abglanz himmlischer Herrlichkeit. Die übrigen auf das jüngste Gericht bezüglichen Fresken dieser Kapelle, Meisterwerke des Benozzo Gozzoli und L. Signorelli, werden wir später zu be-
19. trachten haben. — In Rom, wo Fiesole in seiner spätern Zeit (1446) hinberufen wurde, malte er zwei Kapellen des Vaticans aus, von denen nur noch die eine, Geschichten der heil. Laurentius und Stephan in je fünf Bildern enthaltend, vorhanden ist*). Diese Malereien kommen zwar jenen in S. Marco zu Florenz nicht gleich, doch enthalten auch sie, namentlich eine Predigt des heil. Stephan, sehr vorzügliche Einzelheiten. Sie sind stark restaurirt.

Drittes Capitel.

Oberitalienische Schulen.

§. 118. Wie in Toskana, so beginnt auch in Oberitalien mit dem XIV. Jahrhundert eine neue Richtung in der Kunst; mit den Formen des germanischen Styles macht sich zugleich

gothischen

*) *Le pitture della Capella di Niccolò V, opere del Beato Gio. Ang. da Fiesole, dis. ed. inc. da Fr. Giangiacomo. Roma* 1810. — Bei D'Agincourt a. a. O. Taf. 145.

der Ausdruck des Gemüthes, eine mehr oder weniger organische Belebung der Gestalten und eine ganz neue dramatisch-historische Behandlungsweise geltend. Die Anfänge dieser Neuerung sind wohl als unabhängige, lokale Entwickelung zu betrachten; bald aber kömmt der Einfluss Giotto's hinzu und reisst die oberitalienische Malerei zu Schöpfungen fort, in welchen der von ihm ausgehende Anstoss unwiderlegbar zu Tage kömmt.

Eine anfangs unabhängige Localschule tritt uns zunächst 1.
in Bologna entgegen. Hier macht der von Dante (Purgatorio XI, Vs. 83) erwähnte Franco Bolognese den Uebergang von der byzantinischen Befangenheit zu einer naturgemässern Darstellung. Eine Madonna von seiner Hand mit dem (retouchirten) Datum 1312 befindet sich im Palast Hercolani daselbst. Dieselbe Erscheinung zeigt sich in den Vignetten eines aus Bologna stammenden justinianischen Codex in der königl. Bibliothek zu Paris. — Eine eigenthüm- 2.
liche Weichheit der Auffassung und Behandlung, wenn auch in sehr befangenen Formen, tritt sodann bereits in denjenigen Resten älterer Wandmalerei auf, welche aus aufgehobenen Klöstern in die Kirche des Campo Santo bei Bologna gerettet worden sind. — Bedeutend erscheint, in der ersten 3.
Hälfte des XIV. Jahrhunderts, der Bologneser Vitale*), welcher von den Bildern der heiligen Jungfrau, die er mit eigenthümlicher Schönheit darzustellen wusste, den Beinamen: dalle madonne erhielt; eine seiner Madonnen, die sich in der Pinakothek von Bologna befindet, ist ein Bild von eigen anmuthiger Bewegung und besonders das Gesicht der heil. Jungfrau sehr lieblich. — Aehnlich wie Vitale, war auch der 4.
Bologneser Lippo di Dalmasio (vielleicht sein Schüler), der um den Schluss des XIV. Jahrhunderts blühte, durch die Anmuth seiner Madonnen berühmt und erhielt denselben Beinamen dalle Madonne. — Als seine Schülerin nennt man 5.
die Ursuliner-Nonne Beata Caterina Vigri, deren Arbeiten jedoch erst um die Mitte des folgenden Jahrhunderts

*) Vgl. D'Agincourt, a. a. O. Taf. 127.

fallen. Die Pinakothek von Bologna und die Akademie von Venedig bewahren von ihr ein Paar, mit Namen und Datum versehener Tafeln, welche beide die h. Ursula darstellen. Sie sind von schwach gemüthlichem Ausdrucke und etwa den
6. besseren sienesischen Arbeiten dieser Zeit zu vergleichen. — Ein Missale der Münchner Bibliothek vom Jahre 1374 ist mit Miniaturen eines gewissen Nicolaus von Bologna geschmückt.

7. Schon sehr kenntlich zeigt sich der Einfluss Giotto's in den Werken zweier Maler um 1400: des Symon von Bologna, gen. de crocifissi, und des Jacobus Pauli *), welche zusammen die Kirche Madonna della Mezzaratta mit biblischen Fresken versahen, ersterer herber und schärfer, letzterer charakter-
8. loser, beide in Auffassung und Ausdruck sehr mangelhaft. Von Jacobus ein Altarwerk in S. Giacomo Maggiore (vom Jahre 1408) und einige Tafeln von scharfem und strengem Styl in
9. der Pinakothek; von Symon eine Reihe von Gemälden in derselben Sammlung, welche nur als tüchtige Handwerksarbeit gelten können.

10. Ein ansprechendes Freskobild, welches der Art des Florentiners Niccolà di Pietro in Etwas verwandt ist, sieht man auf dem Klosterhofe S. Domenico zu Bologna. Es führt die Unterschrift Petrus Johannis, und ist leider theilweise beschädigt **).

11. Auch ein gewisser Lorenzo und ein Cristoforo von Bologna malten gegen Ende des XIV. Jahrhunderts in der

*) Von Lanzi (Gesch. d. Malerei in Italien, Uebers. Thl. III, S. 12) mit Jacopo d'Avanzo aus Bologna identificirt, von welchem in der Galerie Colonna zu Rom ein bezeichnetes Tafelbild, der Gekreuzigte zwischen seinen Angehörigen, von ziemlich untergeordnetem Werthe vorhanden ist. Beide sind jedoch keineswegs identisch und weit untergeordnet dem grossen Künstler, welchem wir in Padua begegnen werden. Vgl. E. Förster im Kunstblatt 1841, No. 38, und 1847, No. 9, und Crowe u. Cavalcaselle II, 214 ff.

**) Ein gewisser Lianori soll sich nach Lanzi (A. a. O. S. 14) Petrus Joannes unterzeichnet haben. Eine Tafel der Bologner Pinakothek, welche die Unterschrift: Petrus Lianoris p. 1453, — führt, stimmt mit dem obigen Freskobilde übrigens nicht; sie ist hart und strenge gemalt.

Mezzaratta; von letzterm rührt u. a. das Altarbild dieser Kirche (1380) her, eine Madonna, welche die Gläubigen unter ihrem Mantel schützt.

Hier müssen wir auch des bei Anlass der Prager Schule 12.
erwähnten Thomas von Mutina (Modena) gedenken, welcher um 1357 für Kaiser Carl IV. in der Burg Karlstein arbeitete. In der dortigen Kreuzkapelle sieht man von seiner Hand zwei Tafeln, deren eine ein sehr beschädigtes Eccehomo mit kleinen Figuren in der Umrahmung enthält. Die andere stellt eine Madonna, ebenfalls mit kleinern Figuren dar, eine Gestalt von eigenthümlich grossartiger Auffassung, an die alten Bologneser erinnernd, mit einem gewissen Anklang an die sienesische Formenbildung. — Ein anderes sicheres Bild 13.
(mit Namensunterschrift) in der k. k. Galerie des Belvedere zu Wien, stellt, in halben Figuren, eine Madonna mit dem Kinde und zwei ritterliche Heilige zu ihren Seiten dar. Auch hier dürfte der Ausdruck in den Köpfen etwa mit dem Vitale von Bologna zu vergleichen sein. — Mit Wahrschein- 14.
lichkeit kann man dem Thomas ein Bild in der Altarnische der Katharinenkapelle auf Karlstein, Madonna zwischen Kaiser und Kaiserin, zuschreiben, ein Bild von grosser Anmuth, namentlich in der Hauptfigur, deren Kopf sich wieder mehr dem sienesischen Charakter zuneigt. — Eine sehr sorgfältig 15.
ausgeführte Vera Icon von mildem Ausdruck, im Dom zu Prag, wird ebenfalls für ein Werk dieses Malers ausgegeben*).
— Ungleich bedeutender ist, nach neuern Forschungen, der 16.
gleichzeitige Barnaba von Modena, von welchem eine Madonna mit dem Kinde, datirt 1367, im Städel'schen Institut zu Frankfurt a. M. sich befindet. Das Bild ist ein merkwürdiger Versuch, die byzantinische Behandlungsweise sammt Oliventeint und Goldlichtern mit der grossartigern und freiern Auffassung des XIV. Jahrhunderts in Einklang zu bringen**).

*) Ueber Beide (und angebl. Werke in Italien) vergl. Crowe u. Cavalcaselle II, 218 ff.

**) Proben von Werken beider Maler bei D'Agincourt, a. a. O., Taf. 133. Ob die 40 Frescofiguren des Thomas im Kapitelsaal der

§. 119. Ungleich wichtiger ist die Gruppe von Malern, welche im XIV. Jahrhundert zu Padua thätig waren; ja man kann sagen, dass ausserhalb Toscana's keine Stadt oder Gegend Italiens so viele vorzügliche Wandmalereien aus dieser Zeit besitzt. Damals herrschte dort das kunstsinnige Geschlecht der Carraresen; hauptsächlich aber hat das Nationalheiligthum Oberitaliens, die Kirche mit dem Grabe des heil. Antonius, die Anwendung der besten künstlerischen Kräfte in Anspruch genommen*).

Allerdings ist diese ältere paduanische Schule (wenn der Ausdruck gestattet wäre) wesentlich ein Ableger der florentinischen; Giotto steht wie in Florenz so auch hier an der Spitze, und zwar mit einem seiner grossartigsten Werke, den Fresken in der Kapelle der Arena; auch sind seine Nachfolger nicht lauter geborene Paduaner gewesen, namentlich der ausgezeichnetste nicht, und ihr Styl geht so weit auseinander, dass ausser der giottesken Grundlage kaum etwas Gemeinsames als besonderer Schulcharakter übrig bleibt.

1. Zunächst lässt es sich sehr bezweifeln, ob Giotto irgend einen unmittelbaren Schüler in Padua zurückliess, als er daselbst das eben erwähnte Werk (nach 1303) vollendet hatte. Die Geschichte der paduanischen Malerei schweigt von da bis zu Giusto Padovano, richtiger Giusto di Giovanni Menabuoi, Schüler des Giovanni de Milano**), dessen einziges beglaubigtes Bild das Datum 1367 trägt und der überdiess von Geburt ein Florentiner war. Dieses Gemälde, im Besitz des Fürsten Friedrich von Oettingen-Wallerstein, ist ein kleiner Flügelaltar, wovon das Mittelbild die Krönung Mariä zwischen Engeln und Heiligen, die Innenseite der Flügel die Verkündigung, Geburt und Kreuzigung, die Aus-

Dominicaner zu Treviso, welche lauter berühmte Männer dieses Ordens darstellten (s. ebenda) noch vorhanden sind, ist uns unbekannt. Sie trugen das Datum 1352.

*) Für das Folgende ist eine Reihe von Abhandlungen E. Förster's, im Kunstblatt 1837, No. 3 bis 17, nebst einem Aufsatz über Giusto Padovano, Kunstbl. 1841, No. 36, unsere Hauptquelle. Anm. d. II. Aufl.

**) Vergl. Crowe u. Cavalcaselle II, 248 ff.

senseite die Vorgeschichte der Maria bis zu ihrer Vermählung darstellt. Das Ganze verräth einen Nachfolger des Taddeo Gaddi, dessen Auffassungsweise hier mit vieler Weichheit der Formen, kräftiger Schattengebung und einer faltenreichern Gewandung verbunden ist. — Andere Werke, 2.
die man dem Giusto zuschreibt, hat man wohl auch den Paduanern Giovanni und Antonio, vielleicht Schülern Jenes, beilegen wollen: die grossen Fresken des Baptisteriums beim Dom (1380, Stiftung der Fina Buzzacarina) und der Lucaskapelle (Capella Luca Belludi) in San Antonio (um 1382). Die Frage scheint bis jetzt nicht endgültig entschieden zu sein. Im Baptisterium ist die bedeutsame symbolische Scenenfolge, welche für diese Art von Gebäuden üblich geworden war, mit grosser Vollständigkeit angeordnet: in der Kuppel sieht man einen kolossalen Christus mit Maria, ringsum in fünf Kreisen Engelkinder, musicirende Engel, Patriarchen und Apostel, Propheten nebst Märtyrern und Kirchenlehrern, zuletzt eine grosse Anzahl von Heiligen; dann in einem untern Ring um die Kuppel die Geschichten des alten Testamentes bis auf Joseph; in den Pendentifs der Kuppel die 4 Evangelisten; an den Wänden endlich in vielen Bildern die Geschichte Christi und die des Täufers nebst phantastischen Darstellungen aus der Apokalypse. Nur reichte die Kraft der Maler für diese Aufgabe nicht aus, und man kann diese Arbeiten in Beziehung auf malerische Anordnung, Belebung des Einzelnen, Zeichnung und Charakteristik geradezu unter die kümmerlichsten Werke der Nachfolger Giotto's rechnen. — Besser sind die Malereien der Kapelle 3.
des selig gesprochenen Mönches Lucas in der Kirche San Antonio, welche hauptsächlich die Legende jenes Seligen und die der Apostel Jacobus minor und Philippus enthalten; wenigstens lassen sich bei ziemlicher Rohheit des malerischen Gefühls doch manche gute und lebendige Motive und jene consequente Schattengebung nicht verkennen, welche auch in den Fresken des Baptisteriums vorherrscht und die beiden Maler mit Giusto zu verknüpfen scheint. Die Kreuzigung des Philippus bei Hierapolis enthält z. B. eine gut ent-

wickelte Pöbelgruppe, Alle Steine werfend, darunter zerstreut
4. einige Wohlgekleidete. — Ein drittes Werk, welches ebenfalls dem Giusto zugeschrieben wurde, ist untergegangen, verdient aber des Gegenstandes wegen Erwähnung: die Fresken einer Kapelle in der Eremitanerkirche, welche die freien Künste mit den in denselben ausgezeichneten Männern, eine Reihenfolge von Lastern mit durch sie berüchtigten Individuen, und einen Kreis frommer Augustinermönche darstellten. Das Princip der allegorischen Darstellung war hier offenbar dasselbe wie in den oben betrachteten florentinischen Gemälden ähnlichen Inhaltes.

1. §. 120. Allein gleichzeitig mit Giovanni und Antonio war schon derjenige Künstler in Padua aufgetreten, welcher neben Orcagna als der grösste Nachfolger Giotto's anerkannt werden muss: Jocopo d'Avanzo (Veronese)*), welcher mit seinem (wahrscheinlich etwas ältern) Kunstgenossen Aldighiero da Zevio um 1376 die Ausschmückung der Capella San Felice in San Antonio, und 1377 die der St. Georgskapelle an dem Platze vor dieser Kirche begann. Mit den Werken der beiden Paduaner, welche — der Zeit nach — wohl noch von d'Avanzo und Aldighiero hätten lernen können, haben diese ausser der allgemeinern Stylgrundlage höchstens noch das Streben nach einer durchgeführten Modellirung gemein; sonst verhalten sie sich zu jenen wie Künstler zu Handwerkern.

2. Die Capella San Felice enthält in eigenthümlicher, durch die Architektur bedingter Anordnung, eine Reihe von Fresken aus der Legende des heil. Jacobus major, und an der Hauptwand in drei Abtheilungen eine grosse Kreuzigung. Die sieben ersten Bilder der Legende scheinen von Aldighiero's Hand zu sein. Es sind Compositionen voll Leben und Ausdruck, von kräftiger und entschiedener Zeichnung und reich

*) Vergl. E. Förster im Kunstbl. 1847, S. 91, und Crowe u. Cavalcaselle II, 232. — Die Frage über d'Avanzo's Geburtsort, sowie über sein und Aldighiero's Antheil an den oben beschriebenen Werken scheint hiernach immer noch nicht ganz erledigt. v. Bl.

an scharfer Charakteristik. Die dramatische Auffassungsart Giotto's kehrt hier in geistvoller Weise wieder. Wo z. B. Jacobus die durch die Magier irre geführte Gemeine von Jerusalem belehrt, ist der verschiedene Affekt in den Zuhörern, das Complott der Irrlehrer und ihre Ueberlieferung an die Dämonen meisterhaft zu einer lebendigen Scene vereinigt. Höchst energisch tritt dann der Heilige mit seinem gebieterischen Machtwort den Dämonen wiederum entgegen; ihm gegenüber rotten sich die Juden zu seinem Verderben zusammen, und so schreitet die Erzählung mit einer Deutlichkeit, Entschiedenheit und plastischen Vollendung weiter, welche den besten giottesken Arbeiten nicht nachsteht. Besonders schön ist das vierte Bild, die Landung der Leiche des Jacobus an der spanischen Küste; vor einem festen Schloss am Meere wird der Leichnam auf einen Stein gelegt; aus jeder Bewegung der Angehörigen spricht Ehrfurcht und Theilnahme; ein Engel hält das Steuerruder des Schiffes. In den folgenden Bildern löst der Maler die schwierigsten Probleme; er schildert z. B. einen in den Fluss gestürzten Reiter, in dem vergeblichen Bestreben, das hohe Ufer zu erklimmen, und dgl. m.

§. 121. Wenn Aldighiero sich hier nach Art der übrigen 1.
Nachfolger Giotto's noch mehr an das Allgemeine der Erscheinungen des Lebens und der Charaktere gehalten hatte, wenn die Lust am Individualisiren bei ihm noch mehr zurücktritt, so zeigt sich in den übrigen Bildern von d'Avanzo, neben einer unverkennbaren Stylähnlichkeit mit Jenem, eine ganz neue Richtung, welche zu einer baldigen Umgestaltung des von Giotto geschaffenen Styles führen musste. Es ist ein analoger Uebergang wie er sich in der gleichzeitigen Kölner Schule offenbart, nur bei ganz andern Prämissen und Umständen: das Einzelne, welches bisher nur in verallgemeinerter Gestalt, als Theil eines Ganzen, Geltung gehabt, wird nun als etwas für sich Gültiges behandelt; es beginnt eine Werthschätzung des Lebens als solchen. In sehr bemerkbarer Weise tritt das Interesse der Individualisirung mit gleicher, ja vielleicht hie und da mit überwiegender Geltung auf neben dem-

jenigen des Gesammtgedankens. Dies zeigt sich gleich in dem nächsten Bilde. Da wo der Leichnam des Jacobus in das Schloss der Gräfin Lupa hineingeführt wird, ist das den Wagen umdrängende Volk schon bis in's Einzelnste durch Mienen und Geberden charakterisirt. Die folgenden Bilder sind in der Composition minder gelungen und klar, auch zum Theil übermalt. Die grosse Kreuzigung dagegen, in drei durch Säulen geschiedenen Abtheilungen, gestattete dem Maler eine vielseitige Darlegung seiner Vorzüge: neue und lebendige Motive, freie Bewegungen und Stellungen, weiche und schöne Formen, vor Allem aber Durchführung derselben bis ins Einzelnste und vortreffliche Bezeichnung der Charaktere und Affekte, namentlich des Schmerzes und der Angst. Die Gesammtcomposition ist nicht sonderlich grossartig oder poetisch, doch mag diess hier der ungünstige Raum mitverschuldet haben. Neu ist indess der Zug der von der Kreuzigung heimkehrenden Zuschauer.

2. Ungleich grösser und tiefer tritt uns d'Avanzo's Darstellungsweise entgegen in den Fresken der S. Georgskapelle *). Es sind 21 grosse Bilder, die Jugendgeschichte Christi, die Krönung Mariä, die Kreuzigung, und die Legenden des heil. Georg, der h. Lucia und der h. Catharina darstellend. Ehemals war auch die Decke mit den Bildnissen von Propheten geschmückt. Der Antheil Aldighiero's wird widersprechend angegeben und lässt sich nicht mit Bestimmtheit erkennen**); die Hauptsache kann man jedoch unzweifelhaft als das Werk d'Avanzo's betrachten.

*) Diese seit dem Ende des vorigen Jahrhunderts vergessenen und durch dicken Staub unsichtbar gewordenen Fresken wurden im Jahre 1837 durch Dr. Ernst Förster wieder entdeckt und von ihm in Verbindung mit der Kirchenverwaltung gereinigt und hergestellt. Vgl. die „Wandgemälde der S. Georgen-Kapelle zu Padua", von Dr. E. Förster, mit 14 Abb. Berlin 1841, bei Reimer.

**) Was Vasari (Leben des V. Carpaccio, deutsche Uebers. II. Bd., 2. Abth., S. 408) hierüber vorbringt, verdient nicht den geringsten Glauben. Er hält u. a. Aldighiero und Zevio (Sebeto) für zwei verschiedene Maler.

Zunächst erscheint derselbe in der vollen dramatischen 3.
Machtfülle der besten unter seinen Schulgenossen; wenn er auch weniger auf stark bewegte Scenen ausgeht. Giotto und seine Nachfolger betrachteten den Flächenraum ihrer Gemälde als ein der möglichst durchgängigen Belebung bedürfendes Ganzes; da aber die höhere Durchbildung der Landschaft, der Architektur u. s. w., kurz die malerische Ergänzung des figürlichen Vorganges durch die sichtbare Welt ausserhalb ihres Kreises lag, so gaben sie den Hauptpersonen eine oft sehr zahlreiche Begleitung bei, welche zugleich den Vorgang durch Theilnahme verdeutlichen half. D'Avanzo erscheint nun zwar in der Darstellung der Landschaft und der Perspective bedeutend entwickelter; allein er behielt die bisherige Compositionsweise bei und belebte sie neu durch die ihm eigene individuelle Tiefe und Vielartigkeit. Auch in seinen figurenreichsten Compositionen ist der Hauptgedanke, der Moment, immer klar und lebendig entwickelt. Dazu kömmt nun noch eine Gabe des psychologischen Ausdruckes, eine Intuition des Geistigen in dem Aeusserlichen, und eine Kenntniss der Form, wie sich diess bei keinem Frühern vereinigt gefunden hatte. Das Bild der Kreuzigung (an der Altarwand), welches dasjenige der Capella San Felice in jeder Beziehung übertrifft, zeigt in schön gesonderten Gruppen eine Abstufung der verschiedenen Arten von Betheiligung an dem Ereigniss, welche kaum in irgend einem andern Kreuzigungsbilde mit solcher hohen Mässigung und Schönheit erreicht worden ist; besonders herrlich ist der Kopf des todten Christus, in welchem der Maler viel weniger die Todesmattigkeit als
die Göttlichkeit hervorzuheben gesucht hat. — Von den Bil- 4.
dern der Thürwand ist die Anbetung der Könige als eine Composition zu nennen, welche den grössten Reichthum mit der weisesten Abgemessenheit verbindet. In der Flucht nach Aegypten ist das lächelnde Antlitz der Madonna, zu welchem das Kind fröhlich emporsieht, von wunderbarem Zauber. Wie einst bei Giotto, so ist auch hier diese Scene mit mehrern
Nebenfiguren (Hirten etc.) versehen. — Die Legenden, an 5.
den Seitenwänden, enthalten einen Schatz an neuen, lebens-

vollen Zügen. Die Taufe des Heidenkönigs und seines Volkes durch S. Georg verbindet wiederum die grösste Fülle mit der klarsten Einheit; erwartungsvoll kniet die Familie des Königs neben dem Heiligen, während dieser den König tauft; neue Ankömmlinge eilen heran, selbst ein paar Kinder suchen sich hinter einer Säule Platz, um zusehen zu können. In den spätern Scenen bildet S. Georg einen trefflichen Gegensatz zu seinem Verfolger, dem Magier, welcher z. B. lauernd neben ihm steht, wo er den Giftbecher mit heiterm Antlitz leert. Sehr vorzüglich ist besonders die „Marter mit dem Rad"; im Hofraum eines Pallastes liegt der Heilige betend auf dem Rade mit den Eisenhaken, welches eben durch zwei Engel zertrümmert worden ist, zum Schrecken aller Anwesenden, in welchen die verschiedene Art der Gemüthsbewegung meisterhaft ausgedrückt ist. Die vier Gemälde zur Legende der h. Catharina sind schlecht erhalten und wahrscheinlich nur von einem Gehülfen ausgeführt, wenn auch die Erfindung dem d'Avanzo angehört. Das Schönste ist die Abschiedsscene zweier bekehrten und zum Tode bestimmten Philosophen. Dagegen sind die Bilder, welche die Geschichte der h. Lucia von Syracus darstellen, gut erhalten und von höchstem Werthe. In dem zweiten derselben ist das Wunder dargestellt, wie mehrere Kriegsknechte und sechs vorgespannte Ochsen sich vergebens mühen, die Heilige von der Stelle zu bewegen. Hier vergisst man die Sonderbarkeit des Gegenstandes über den hohen Vorzügen der Darstellung; in grossartiger Ruhe, gen Himmel blickend, steht die Heilige in der Mitte zwischen den aufgeregten Zuschauern, wovon ein Theil sich an den Prätor wendet, indess Andere die tiefste Betroffenheit und Sinnesänderung verrathen.

1. §. 122. In diesen beiden erhaltenen Bildercyclen gestattete schon der Gegenstand dem Maler nicht jene grossartige Entfaltung allegorisch durchgeführter Gedanken, welche Giotto und Orcagna zu ihren höchsten Leistungen begeisterten; auch ist d'Avanzo diesen beiden an höherer poetischer Auffassung, an Kraft, Hoheit und Fülle der Gedanken überhaupt nicht gleichzustellen. Dagegen erreicht er sie in der

Einheit und Abrundung der Composition und überragt sie und alle seine Zeitgenossen in Allem, was zur malerischen Durchführung gehört, so bedeutend, dass er für das XIV. Jahrhundert immer eine ganz ausserordentliche Erscheinung bleibt und einen frühzeitigen Uebergang zu der Stylweise des XV. Jahrhunderts bildet. Er zuerst hat den Ausdruck bis in seine Tiefen hinein specialisirt, ohne doch von der idealen, allgemeinern Bildung der Gestalt weit abzugehen und in das Porträtartige zu verfallen. Andacht, Ergebung, Verwunderung, Schmerz, Entsetzen weiss er mit gleicher Vollkommenheit auszudrücken, und zwar nicht bloss durch das Mienenspiel, sondern durch die ganze Haltung, durch die Hände und die Stellung der Kniee. Nur der Ausdruck der Bosheit ist ihm, wie z. B. die Kreuzigung in der Kapelle San Felice lehrt, nicht gelungen; aber wenn andere Maler jener Zeit dabei in die Caricatur verfielen, so geht er vielmehr in das Gleichgültige und Bedeutungslose über. Die Köpfe heiliger Personen sind insgemein von einer grossartigen Schönheit. Wenn auch in der Kenntniss des körperlichen Organismus als eines Ganzen, und in der Gewandung noch kein sonderlicher Fortschritt zu bemerken ist, so erscheint dafür die Modellirung und die Abstufung der Töne als eine zweite wichtige Errungenschaft, welche d'Avanzo in dieser Zeit allein bis zu solcher Ausbildung besass. Mag auch erst Masaccio mehrere Jahrzehnde später die Gesetze derselben aufgefunden haben, so ist schon hier durch eine glückliche Empirie die Sache selbst zur Erscheinung gebracht, während sich die übrigen Giottesken fortwährend mit einer allgemeinen Andeutung begnügten.

Mit jener Macht des Individualisirens und mit diesen gesteigerten Kunstmitteln ausgerüstet, ging nun d'Avanzo noch einen Schritt weiter über seine Vorgänger hinaus; es zeigen sich die ersten Anfänge des Strebens nach optischer Illusion, und dieses ist zugleich der wichtige Punkt, wo sich die spätere paduanische Schule des Squarcione und Mantegna an seine Werke anschliesst. Offenbar hat er lange gesucht und gesonnen; in der Kreuzigung der Capella S. Felice und in

mehrern andern der genannten Bilder lassen sich theilweise
2. Anläufe und Versuche dieser Art erkennen; aber erst im letzten Bilde der Geschichte der heiligen Lucia von Syracus drang er zu einem grössern Erfolge durch, und mit diesem Bilde waren überhaupt die Schranken des giottesken Styles völlig durchbrochen, wenn d'Avanzo unmittelbare Nachfolger gefunden hätte. Das Gemälde enthält, wie mehrere andere, eine Doppelhandlung; in der Vorhalle einer Kirche sieht man hinten die tödtlich verwundete Heilige die Hostie empfangen, während im Vordergrunde bereits ihr Leichnam auf feierlich geschmückter Bahre ausgestellt ist, zu dessen Verehrung sich Männer und Frauen herandrängen. Hier ist nicht nur die Zeichnung richtiger, die Farbe schöner und feuriger, die Ausführung vollendeter als in den übrigen Bildern; auch die Individualisirung geht hier weiter, bis in's Portraitartige; die architektonische Perspective, welche schon in den frühern Bildern mit mehr Liebe behandelt war als bei irgend einem Zeitgenossen, ist bis zu einer gewissen Vollendung durchgeführt; die Gestalten sind je nach ihrer Entfernung richtig verjüngt und die hinten stehenden durch einen leichten Luftton von den vordern unterschieden.

3. Andere Werke des d'Avanzo, in welchen vielleicht seine neue Richtung noch viel reicher hervortrat, sind untergegangen; so z. B. zwei symbolische Triumphzüge im Pallast della Scala zu Verona, und einige „Hochzeiten" im Hause des Grafen Serenghi ebenda, welche voll von gleichzeitigen Bildnissen und Trachten gewesen sein sollen.

1. §. 123. Dass d'Avanzo irgend einen bestimmten Einfluss auf seine Zeitgenossen gehabt, lässt sich bis jetzt nicht nachweisen; Hubert van Eyck und Masaccio, von welchen der erstere um 1377 noch ein Knabe, der letztere noch gar nicht geboren war, haben in der Folge das, was Er schon besass, von Neuem wieder für die Kunst erobern müssen.

2. Am wenigsten aber eiferten ihm die Paduaner selbst nach. Wir erwähnen hier nur noch zwei grossräumige Werke vom Anfang des XV. Jahrhunderts, welche den Styl der Schule Giotto's in ganz abgestandener Weise wiederholen.

Das Eine sind die Fresken, welche in dem riesenhaften Salone (oder Sala della Ragione) das Gewölbe und die Wände bedecken. Früher schrieb man die Erfindung dem berühmten Zauberer Pietro von Abano, die Ausführung Giotto zu; gegenwärtig jedoch scheint nachgewiesen, dass das Meiste erst nach 1420 von einem gewissen Juan Miretti gemalt wurde *). Es ist eines der am schwersten zu deutenden Kunstwerke, welche überhaupt vorhanden sind; nur eine genaue Kenntniss der astrologischen Systeme des XV. Jahrhunderts könnte den Schlüssel dazu liefern, und Manches würde doch ewig unerklärbar bleiben. In nahezu 400 an und übereinander gereihten Bildern, welche nirgends in übersichtliche Hauptabtheilungen geschieden sind, ist der Einfluss der Gestirne und der Jahreszeiten auf das Menschenleben versinnlicht. Die verschiedenen Verrichtungen und Ereignisse des letztern sind dabei der Sache nach zu wahren Genrebildern geworden, obschon die Darstellungsweise noch immer dem Style der Giottesken folgt. Ausser den sinnreich personificirten Monaten, Planeten, u. s. w. sieht man auch die Apostel, die Tugenden, einen grossen S. Marcus und vieles Andere dargestellt **). Die Formengebung ist durchgängig ziemlich allgemein und flau, und selbst die bessern Figuren, wie z. B. die Apostel gemahnen bloss an bekannte Typen; überdiess ist fast Alles mehrfach übermalt. — Das 3.
zweite Werk sind die Malereien im Chor der Eremitanerkirche, welche bisher einem gewissen Guariento (um 1330, st. vor 1360) beigelegt wurden, jetzt aber mit überzeugenden Gründen dem XV. Jahrhundert, und zwar einer mit der obigen nahe verwandten Hand zugewiesen sind. Man sieht Christus als Weltrichter zwischen je drei Aposteln, dann Kirchenväter, Propheten, die Geschichte der Apostel Philippus

*) Doch soll die Gestalt eines sitzenden Astronomen als Werk Giotto's bezeichnet sein. Vgl. Crowe u. Cavalcaselle I, 293.

**) Weiteres über diese immerhin sachlich interessante Reihe von Darstellungen, auf welche wir uns unmöglich näher einlassen können, giebt die schon erwähnte Abhandlung E. Försters, Kunstblatt 1838, No. 15.

und Jacobus minor, vier Darstellungen aus der Ordenslegende der Augustiner, u. a. m., Alles von untergeordnetem Werthe und das Meiste übermalt. Am besten erhalten sind unten die Wände entlang die grau in grau gemalten Figuren der Planeten, welche wiederum, wie im Salone, mit unergründlichen Nebenbeziehungen auf das Erdenleben in Verbindung gesetzt sind*).

1. §. 124. Auch in andern oberitalischen Städten hatte die
Malerei, wesentlich durch Einwirkungen von der Schule
Giotto's aus, eine höhere und freiere Entfaltung gewonnen.
Verona, welches wir schon als wahrscheinliche Vaterstadt
des Aldighiero und d'Avanzo zu nennen hatten, besitzt eine
nicht geringe Anzahl von Wandmalereien des XIV. Jahr-
hunderts, z. B. im Presbyterium von S. Nazario, in S. Ana-
stasia, an den Wänden von S. Zeno, u. a. a. O., meist
statuarische Heiligenfiguren, welche mit dem florentinischen
2. Stylprincip mehr oder weniger übereinstimmen. In den
Fresken eines Stefano da Zevio (über einer Seitenthür
von Santa Eufemia, in einer Nische an der Aussenwand von
San Fermo, u. a. a. O.) verbindet sich Wärme der Farben-
3. behandlung mit einer strengen Anmuth. Einen ähnlichen
Styl zeigt ein sehr treffliches Altarwerk, welches sich in der
Galerie des Rathspallastes zu Verona befindet; es ist mit der
Unterschrift Opus Turoni 1360 versehen und stellt die
Dreieinigkeit, die Krönung Mariä und verschiedene Heilige
zu den Seiten dar.

4. Für Mailand giebt der schon erwähnte Giovanni
da Milano einen Anhaltspunkt, da sein Name mit Sicher-
heit auf diese Stadt zu beziehen ist**). Doch ist in Mailand
selbst überhaupt zu Weniges aus dem XIV. Jahrhundert
erhalten, um allgemeinere Schlüsse ziehen zu können. Ein
späterer Mailänder, von welchem sich nur ein einziges Werk,

*) Vgl. jedoch Crowe u. Cavalcaselle II, 252 ff., wo die Autorschaft Guariento's wieder aufgerichtet wird.

**) Er hat ein Bild (in Prato) Johannes de Mediolano gezeichnet. Siehe Crowe u. Cavalcaselle I, 401 ff.

und zwar in Neapel, erhalten hat, war Leonardo de Bissuccio. Es ist diess die Bemalung der im Jahre 1433 erbauten achteckigen Grabkapelle des Sergianni Caracciolo (Seneschalls und Geliebten der jüngern Königin Johanna), hinter dem Chor von S. Giovanni a Carbonara. Ueber der Eingangsthür sieht man in kolossaler Grösse Christus, die Maria krönend, beide von den Armen Gottes des Vaters umfasst und von Engelschaaren umgeben; unten links mehrere Mitglieder der Familie Caracciolo, und neben der Thür in einem Rund das Bildniss des Seneschalls, nackt, wie man ihn nach seiner Ermordung gefunden. Andere Felder enthalten Scenen aus dem Leben der Maria, eine Verkündigung und mehrere einzelne Heiligenfiguren. Der Styl ist wesentlich noch giottesk, allein Bildung und Ausdruck der Köpfe sind lieblicher, besonders die der Engel, welche an die des Fiesole erinnern. Die Bildnisse sind sehr individuell, die Haltung im Ganzen ist einfach und grossartig*).

§. 125. In Venedig hatte, wie oben dargethan worden, 1.
der byzantinische Styl sich mit kurzen Unterbrechungen im Wesentlichen behauptet, und durch die vielhundertjährige Gewöhnung unterstützt, der neuern Entwickelung einen stärkern Widerstand entgegengesetzt als in andern Gegenden Italiens. Doch war seit der Mitte des XIV. Jahrhunderts das theilweise Eindringen derselben nicht mehr zu hemmen, nur gestaltete sich die Mischung anders. Von der grossartig freien allegorischen Malerei, von jenen tiefsinnigen Gedichten, womit die Schule Giotto's ganze grosse Gebäude ausschmückte, ist hier nichts zu finden; auch die historischen Darstellungen sind in Betreff des höhern Lebens meist nur von untergeordnetem Werthe, und selbst die Altarbilder behalten länger als anderswo das Nischenwerk, die trennenden Goldleisten und mit denselben die ruhige Darstellung einzelner Gestalten bei. Wohin diese Anfänge deuteten und welche Art von Ersatz

*) Vgl. Passavant, Kunstblatt 1838, No. 66 und ff., Beiträge zur Gesch. der alten Malerschulen in der Lombardei. Eine Inschrift sichert Namen und Herkunft des Malers unwiderleglich.

der Schule zu Theil werden sollte, hat erst das XV. Jahrhundert erwiesen.

2. Wir beginnen billig mit einem der wenigen Werke von monumentalem Charakter, mit den Mosaiken der Capella San Isidoro in San Marco (am Ende des linken Querarmes), welche gegen 1350 entstanden sind. Die Hauptzüge des gothischen Styles walten hier bereits fast ausschliesslich vor, aber sie sind nicht gepaart mit der poetischen Grösse noch mit der feierlichen Schönheit der bessern Nachfolger Giotto's, vielmehr zeigt sich bei fleissiger Ausführung eine empfindungslose und ungeschickte Conception. Weitere Belege für den damaligen Styl enthält die Gemäldesammlung
3. der venetianischen Akademie. Hier sieht man ein grosses aus verschiedenen Tafeln bestehendes Altarwerk, Mariä Krönung zwischen 14 Scenen der heiligen Geschichte, welches (mit Ausnahme des späteren Mittelbildes) dem Niccolò Semitecolo, einem Künstler, der um die Mitte des XIV. Jahrhunderts blühte, zugeschrieben wird. In diesem Werke ist noch wenig von der allgemeinen Richtung der Zeit zu bemerken; am meisten gleicht es den Arbeiten des Duccio, ohne jedoch deren Trefflichkeit zu erreichen; die Goldschraffirungen, der olivenbraune Teint und manche einzelne Motive
4. sind noch direkt byzantinisch. — Mehr den Uebergang bezeichnend ist ein anderes Altarwerk, dessen Mittelbild ebenfalls die Krönung der Maria darstellt, von Lorenzo Veneziano, und, der Inschrift zufolge, vom Jahre 1357 oder 1367. Bei grosser Strenge des Styles haben die Köpfe einen schönen, sanften Ausdruck und die Gewandung fällt in runden, weichen Falten. Einzelnes erinnert schon an eine unmittelbare Ein-
5. wirkung von Seiten der toskanischen Schule. — Ein drittes, früher dem Michele Onoria, jetzt dem Michele di Matteo (Lambertini) da Bologna zugeschriebenes Altarwerk, welches in der Mitte die Madonna und Heilige zu ihren Seiten, oben den Gekreuzigten und die Evangelisten, unten Geschichten der heiligen Helena enthält, zeigt bereits einen weiteren Fortschritt. Dies ist noch mehr im Charakter der Zeit, mit zierlichen Falten der Gewandung und einer

lichten Carnation, welche jedoch noch die den Byzantinern
eigenen grünlichen Schatten beibehält; die Gesichter sind
fein, aber nicht bedeutend. — Aehnlich auch ist das Bild des 6.
Venetianers Niccolà di Pietro (Gerini), welches sich
in der Galerie Manfrini zu Venedig befand. Es ist eine Ma-
donna mit dem Kinde und musicirenden Engelchen und nicht
ohne Anmuth, besonders in der schlichten, fast sienesischen
Gewandung. Es bezeichnet das Kunstleben in einer reichen
Handelsstadt, wenn der Maler selbst seine Wohnung anzeigt:
„Im Jahre 1394 malte dieses Werk Nicolaus, der Sohn Meister
Peters des Malers in Venedig, wohnhaft am Eingang der
Paradiesbrücke.“

§. 126. Eine andere Richtung zeigt sich zu Venedig in 1.
der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts. Eine eigenthüm-
liche, hinschmelzende Weichheit, der es jedoch nicht an Ernst
und Würde fehlt, geht durch die hieher gehörigen Bilder;
die Gewandung ist in jenen langen weichen Linien, wie bei
den Toskanern des XIV. Jahrhunderts geführt, die Farbe
tief und durchsichtig, die Carnation ungemein weich und warm,
fast wie ein Vorbild jener späteren Vorzüge der venezianischen
Schule. — Schon in einem schönen Altarwerke des Michiel 2.
Giambono, der zu jener Zeit in Venedig thätig war, —
es befindet sich in der dortigen Akademie und stellt einen
Christus mit vier Heiligen dar, — tritt diese Richtung in
voller Entschiedenheit hervor. Ebenso erscheint Jacobello 3.
de Flore, von dem u. a. eine mit der Jahrzahl 1434 be-
zeichnete Madonna (jedoch an sich kein bedeutendes Bild)
in der Galerie Manfrini zu Venedig erhalten ist.

Am Vollendetsten zeigt sich diese Richtung in den 4.
Werken zweier gemeinschaftlich arbeitenden Künstler, des
Giovanni und Antonio von Murano (einer der vene-
tianischen Inseln). Letzterer gehört zu der Familie der Vi-
varini, deren wir in einem folgenden Abschnitte wieder-
begegnen werden; ersterer scheint ein Deutscher gewesen zu
sein, indem er sich mehrfach als Alamanus bezeichnet hat.
Zwei treffliche Bilder dieser beiden Künstler befinden sich
in der Galerie der venetianischen Akademie. Das eine, vom

Jahre 1440, ist eine figurenreiche Krönung der Maria, darauf
namentlich reizend ernsthafte Knaben mit den Marterinstrumen-
ten Christi enthalten sind. Ringsum sitzen zahllose Heilige,
in deren Köpfen sich der (übrigens hier nicht sehr bedeutende)
ideale Typus des gothischen Styles schon mit Anfängen in-
dividueller Durchführung etwa wie bei Meister Stephan von
Köln vermischt. (Ein zweites, altes Exemplar in S. Panta-
5. leone zu Venedig, Capella della Madonna di Loreto). Das
andre, vom Jahre 1446, ist ein Bild von gewaltigen Dimen-
sionen, eine Madonna auf dem Throne, unter einem von Engeln
getragenen Baldachine, die vier Kirchenlehrer zu ihren Seiten.
Hier ist vornehmlich die Maria sehr anmuthvoll; dagegen
sind die vier Heiligen zwar würdig, aber ohne alle Gross-
artigkeit und sogar etwas prosaisch aufgefasst. Die Färbung
6. ist von glühender Pracht, wie bei Giambono. — Mehrere
schöne Gemälde der beiden Maler, und zwar von geistvollerm,
milderm Ausdruck als das eben genannte, mit der Jahrzahl
1445, sieht man in einer inneren Kapelle bei S. Zaccaria zu
Venedig, unter denen besonders der Altar zur Linken, meh-
rere Heilige unter- und nebeneinander darstellend, wohlerhal-
7. ten ist*). Eine Madonna in trono soll sich in Santa Fosca
befinden.

8 Endlich muss hier noch als vorzüglichstes Meisterwerk
dieser altvenezianischen Schule die Capella de' Mascoli in
S. Marco genannt werden, deren Wände Mariä Geburt, Dar-
stellung, Heimsuchung und Tod, das Tonnengewölbe aber in

*) Eine Anbetung der Könige, früher im Besitz des edlen Hauses Zeno, die aus der Sammlung Craglietto in das Museum zu Berlin übergegangen ist, und dort den Namen der Muranesen trägt, wurde in der frühern Auflage dieses Buches dem Gentile da Fabriano (s. unten) zugeschrieben, „indem die Gesammtauffassung und sehr viel Einzelnes durchaus auf Gentile, namentlich auf die Anbetung in Florenz hinweist. Manche Motive aus dieser sind hier wiederholt, die Vollendung ist dieselbe, der Figurenreichthum noch grösser, vornehmlich sind einige Jünglingsgestalten, welche die Begleitung eines vierten (?) bei jener heiligen Handlung anwesenden Fürsten ausmachen, voll der liebenswürdigsten ritterlichen Anmuth.“ Doch fanden entgegengesetzte Zweifel bereits Platz in einer Anmerkung.

drei Rundbildern die Madonna und zwei Propheten enthält, alles in Mosaik von der Hand des schon erwähnten Giambono, um 1430 begonnen. Während im übrigen Italien diese Kunstgattung schon fast gänzlich aufgehört hatte, weil sie dem ungeheuer gesteigerten Kunstbedürfniss nicht mehr zu folgen im Stande war, errang sie hier, wo man sie zur Vollendung der Marcuskirche nicht entbehren konnte, noch einen ihrer bedeutendsten Erfolge. Zwar ist das höhere, architektonische Princip, welches im Styl der ältern Mosaiken zur Erscheinung kam, hier nicht mehr beobachtet; es sind historische Gemälde von sehr entwickeltem Styl, in sauberes, feines Mosaik übersetzt; allein die Gemessenheit der Vertheilung, die Schönheit und der Ausdruck der Gestalten, die leuchtende Farbe und der prachtvolle architektonische Hintergrund, welcher überdiess perspectivisch richtig ist, ertheilen diesem Werke nicht bloss den Vorzug vor allen übrigen Mosaiken dieser Kirche, sondern eine hohe Stellung in der damaligen Historienmalerei überhaupt. Der Künstler, welcher sich in einer Beischrift ausdrücklich als Venezianer nennt, starb um 1450.

Wie die altvenezianische Schule aber zu dieser Ent- 9.
wickelung gelangte, bleibt noch ungewiss. Ein direkter Einfluss von der Schule Giotto's her lässt sich nirgends nachweisen; es sind mehr nur die allgemeinern Typen des gothischen Styles, welche sich allmälig Bahn brechen. Was aber die Besonderheiten der Schule betrifft, so fühlt man sich versucht, dieselben mit den Culturbedingungen Venedigs in Verbindung zu bringen. Es liegt, möchte man sagen, in der Natur einer reichen mittelalterlichen Handelsaristokratie, von der Kunst eher eine augenbestechende Pracht und Zierlichkeit, womöglich in tragbarer Gestalt, sei es nun Hausaltar oder öffentliches Weihgeschenk, zu verlangen, als grosse, monumentale Arbeiten, welche eine ganze Welt von Ereignissen und Gedanken in einer allerdings mehr nur andeutenden Ausführung enthalten. Die gleichzeitige flandrische Malerei, welche unter ähnlichen Bedingungen analoge Eigenschaften entwickelte, gewährt dieselbe Beobachtung. — Die Tiefe und

Durchsichtigkeit wenigstens einzelner Farben war schon der einheimischen byzantinischen Tafelmalerei eigen, und mag sich von dieser Grundlage aus weiter gebildet haben, ohne dass man einen paduanischen Einfluss durch d'Avanzo oder einen nordischen durch Johannes Alamanus anzunehmen genöthigt ist*).

1. §. 127. Wenn wir hier erst die Künstler der Mark Ancona und der angrenzenden Gegenden einreihen, so geschieht diess, weil der wichtigste derselben zugleich mit der venezianischen Schule in engster Verbindung steht. Sehen wir von jenem Oderigi aus Gubbio ab, welchen Dante als die „Zierde der Miniaturmalerei“ bezeichnet, so giebt sich zunächst hier wiederum eine unverkennbare toskanische Ein-
2. wirkung kund. Hieher gehört Alegretto Nuzi (auch Gritto genannt) da Fabriano**), von dem in der Galerie des Berliner Museums eine anmuthige Madonna mit Heiligen (auf der jetzt getrennten Rückseite der Gekreuzigte mit seinen Angehörigen, über dem Kreuz der symbolische Pelican), durch Namensunterschrift des Künstlers beglaubigt,
3. ein Altarbild im Dom von Macerata mit dem Datum 1368, und ein kleinerer Flügelaltar vom Jahre 1365, Madonna zwischen Heiligen, (ehemals) im Camaldulenserhospiz an der Lungara in Rom herrühren. Ohne zu einer ausgezeichnet höhern Entwickelung zu gelangen, erreicht der Künstler doch eine sanfte Milde des Ausdruckes und eine grosse Weichheit der Färbung***).
4. Ungleich bedeutender ist ein Schüler oder Nachfolger

*) Ein venezianisches Gebetbuch mit Miniaturen um 1400 gefertigt, in der kaiserl. Bibliothek zu Paris beschreibt Waagen, Kunstw. und Künstler in Paris, S. 321.

**) Von dem indessen durch schriftliche Zeugnisse feststeht, dass er 1264 in Gubbio, 4 Jahre später zu Bologna lebte. Ueber vermuthliche Arbeiten seiner Hand, über seinen Nachfolger Guido Palmerucci (um 1315) und andere Künstler und Kunstwerke von Gubbio vergl. Crowe u. Cavalcaselle II, S. 182 ff.

***) Vergl. Crowe u. Cavalcaselle II, 193.

des Gritto: Gentile da Fabriano*), geboren zwischen 1360 und 1370, dessen Blüthe dem Anfange des XV. Jahrhunderts angehört. Er ist dem Fiesole ähnlich, aber er hat auf der einen Seite nicht die religiöse Hingebung dieses Künstlers und übertrifft ihn auf der andern durch eine unbefangnere Auffassung der Erscheinungen des Lebens. Sehr charakteristisch ist für ihn ein Wort des Michelangelo: Gentile's Bilder seien wie sein Name, d. h. edel, anmuthig, heiter, lebhaft u. s. w., — denn alle diese Begriffe vereint das italienische Wort gentile in sich, das, wie es eine bestimmte Eigenthümlichkeit italienischer Sitte bezeichnet, in unserer Sprache kein entsprechendes Wort findet. Fiesole und Gentile erscheinen wie zwei Brüder, beide hochbegabte Naturen, beide voll des innigsten, liebenswürdigsten Gemüthes, aber jener ist ein Mönch und dieser ein Ritter geworden. Eine wundersame Frühlingslust offenbart sich in Gentile's Bildern, die ich mit den Dichtungen der Minnesänger vergleichen möchte, eine unaussprechliche Heiterkeit, die durch keinen Zweifel, keine Bangigkeit der Seele getrübt wird; zugleich eine kindliche Freude an Pracht und goldenem Schmucke, den er in grösstem Reichthum anwendet, ohne jedoch das Auge durch Ueberladung zu verwirren**).

Ueber Gentile's Bildung ist nichts bekannt, auch von 5.
den zahlreichen Werken, welche er in der Umgegend seiner Heimath, in Venedig, in Rom ausgeführt hat, nur sehr Weniges erhalten; namentlich ist der Verlust seiner höchst umfassenden Arbeiten in der Kirche des Lateran zu Rom, welche

*) *Elogio del pitt. Gentile da Fabriano, scr. dal Marchese A. Cav. Ricci. Macerata* 1829. — Deutsch übersetzt im Museum, 1837, No. 2 u. ff.

**) Zu bemerken ist, dass er es, wie Manche seiner Zeitgenossen, liebt, den Goldschmuck zuweilen erhöht, en relief, aufzusetzen, was jedoch ganz in der Natur eines solchen Schmuckes begründet ist. Denn da im Golde keine genügende Modellirung durch Schatten und Licht zu erreichen ist, so konnte eine solche nur durch das genannte Mittel hervorgebracht werden, wobei freilich das Bild durchaus im rechten Lichte betrachtet werden muss.

als unübertreffliche Werke geschildert werden, höchlichst zu bedauern. Gleichwohl genügt auch das Wenige, was man noch gegenwärtig von ihm kennt, zur Würdigung seines Talentes und zu der Erkenntniss gewisser Stylverschiedenheiten
6. zwischen seinen frühern Werken und den spätern. Zu den erstern gehört ein Frescobild der Madonna im Dom von Orvieto; eine Madonna mit Heiligen, Donator und zwei Bäumen, deren Kronen aus lauter Cherubim bestehen, im Museum von Berlin (ein Bild, dessen Formenauffassung und
7. Ausdruck auf sienesische Vorbilder hindeuten); sodann das Hauptwerk, eine Anbetung der Könige, mit Gentile's Namen und der Jahrzahl 1423 bezeichnet, die früher in der Sakristei von S. Trinità zu Florenz aufbewahrt wurde, gegenwärtig in der Galerie der dortigen Akademie. Ueber den Bögen, welche das Bild einrahmen, befinden sich kleinere Darstellungen und unter diesen vier Propheten von herrlichster Majestät und Würde. Die Hauptdarstellung ist eine der vorzüglichsten dieses Gegenstandes und vergegenwärtigt den ganzen Reichthum von naiver Poesie, womit die Anschauung des Mittelalters diesen Vorgang zu bekleiden pflegte, in den edelsten und anmuthigsten Formen. Der Ausdruck der Bescheidenheit in der Madonna, der Freundlichkeit in dem holdseligen Kinde, der frommen Hingabe in den Königen und Hirten, die lebendige Schönheit der einzelnen Individuen, die epische Fülle und die feine, prachtvolle Ausführung weisen diesem Bilde eine Stelle unter den trefflichsten Werken der von Giotto abhängigen Schulen an, obschon die Charaktere und Formen noch nicht viel entwickelter sind als etwa bei Orcagna. Vorher (1411—1422) hatte sich Gentile in Venedig aufgehalten, wo er mit Giovanni und Antonio von Murano in Verbindung getreten sein mag. Bei andern Bildern Gentile's wissen wir in Ermangelung eigener Anschauung nicht anzugeben, ob sie seiner frühern oder spätern Periode
8. angehören. Zu Fabriano selbst (Casa Bufera) befindet sich noch eine von Engeln umgebene Krönung Mariä, und ein h.
9. Franz, der die Wundmale empfängt; eine Madonna in trono mit Engeln, drüber Gott Vater (im Styl dem Bild von Flo-

renz nahe stehend), war in der Sammlung von Young Ottley
zu London; eine besonders herrliche Krönung Mariä (das 10.
sog. Quadro della romita) und vier einzelne Heilige besitzt die
Galerie der Brera zu Mailand*).

Auf die Schüler des Gentile scheint wesentlich sein spä- 11.
terer Typus übergegangen zu sein. Einem derselben, Giacomo Bellini, werden wir als dem Vater der beiden Stifter der neuern venezianischen Malerei wieder begegnen, einem andern, Benedetto Bonfigli, als einem der frühsten Maler der Schule von Perugia. Gentile's Sohn, Francesco di Gentile da Fabriano, und Antonio da Fabriano, vielleicht ebenfalls ein Schüler des Gentile, schlossen sich in der Folge der paduanischen Schule des Squarcione an**).

Gleichzeitig mit Gentile waren in der Nähe seiner Va- 12.
terstadt andere Künstler von ähnlicher Richtung thätig. Zu Gubbio malte Ottaviano di Martino Nelli***) im Jahre 1403 ein Frescobild in der Kirche S. Maria nuova, welches sich durch zarte Ausführung und Lieblichkeit des Ausdruckes auszeichnet; Madonna erscheint zwischen Engeln, Heiligen und Donatoren; oben, in einer Glorie von Cherubim, hält
Christus eine Krone über ihrem Haupt. — In Urbino lebten 13.
die Brüder Lorenzo und Jacopo di San Severino; von Lorenzo, dem ältern und bessern der beiden Künstler, rührt das Altarblatt in der Sakristei von S. Lucia zu Fabriano her, eine Madonna mit S. Catharina von Siena u. a. Heiligen und Engeln darstellend, Alles weniger durchgebildet und schön, als durch Lebendigkeit und Charakteristik bedeutend. Von beiden Brüdern gemeinschaftlich sind die Fresken aus dem Leben Christi und Johannes des Täufers im Oratorium von S. Giovanni Battista zu Urbino gearbeitet, und ebenso
(wahrscheinlich) auch die Wandgemälde aus der Geschichte 14.

*) Vergl. Crowe u. Cavalcaselle III, 96.

**) Vergl. Gaye: „Zur Kunstgeschichte", im Kunstbl. 1839, No. 21 und Crowe u. Cavalcaselle III, 107 ff.

***) S. Kunstbl. 1846, No. 59; Gaye, Cartegg. I, S. 130. — Der Maler starb 1444.

des heil. Nicolaus in einer Seitenkapelle von S. Nicola zu Tolentino, die zwar zum grössern Theil roh übermalt sind, an denen jedoch Einzelnes noch ziemlich rein erhalten ist. Hier finden sich anmuthvolle Köpfe von äusserst zartem, mildem und sehnsuchtsvollem Ausdrucke*).

Viertes Capitel.

Schule von Neapel.

1. §. 128. Auch in Neapel hatte Giotto unmöglich ganz ohne Einfluss bleiben können, zumal da die schon vorhandene Malerschule sich bereits früher der neuen, von Toskana ausgehenden Darstellungsweise genähert hatte. Indess gestaltete sich während des XIV. Jahrhunderts keine bedeutende Blüthe**). Eine unmittelbare Verwandtschaft mit Giotto lässt sich nur in den Miniaturen einer Handschrift des britischen Museums***) erkennen, welche auf Veranlassung des Königs Robert entstanden ist, desselben, welcher Giotto nach Neapel berief. Die Bilder sind von symbolischem Inhalt, meist in Bezug auf den König, und stimmen in der Ausdrucksweise allegorischer Gedanken ganz mit jenen grossen symbolischen Bilderkreisen der Schule Giotto's überein. Man sieht z. B. die sieben freien Künste auf den Knieen liegend vor dem Pegasus, welcher die heilige Quelle aus dem Boden stampft; Italien steht dem Könige gegenüber als ein weinendes Weib, u. dgl. m. Die (sorgfältige) Ausführung erinnert so sehr an Giotto, dass man eine persönliche Mitwirkung desselben annehmen möchte; die Affekte sind sehr deutlich ausgedrückt, die Geberden ungemein lebhaft und

*) Ueber alle diese Werke vgl. Passavant: Rafael I, S. 426 u. f.

**) Vgl. den Aufsatz Kugler's: „Von den ältern Malern Neapels", im Museum 1835, No. 43—49.

***) Waagen, Kunstw. und Künstler in Engld. I, S. 149.

sprechend. Von grösstem Werthe ist das Blatt, auf welchem sieben Engel die Dämonen bändigen; hier zeigt sich das glücklichste Streben nach Hoheit, Würde und Schönheit.

Die folgenden Maler lassen zwar den Einfluss der Schule 2.
Giotto's im Allgemeinen erkennen, gehören aber auf keine Weise zu den Höhepunkten derselben. Als die bedeutendsten, von welchen noch erhaltene Werke nachzuweisen sind, werden Maestro Simone und seine Schüler Stefanone und Francesco di Maestro Simone (letzterer der Sohn des Meisters) erwähnt. Von Simone befinden sich zu S. Lo- 3.
renzo maggiore in Neapel zwei Altartafeln, von Stefanone eine heil. Magdalena in S. Domenico maggiore (Capella S. Martino), von Francesco ein treffliches Wandgemälde, Madonna in throno und die Dreieinigkeit, in Santa Chiara, links neben der Hauptthür *).

Die Gestalten dieser Neapolitaner des XIV. Jahrhunderts zeigen im Ganzen keinen angenehmen Typus; die Köpfe haben bei einer kreidigen Carnation im Ausdruck etwas Leeres und Zweideutiges; von bewegten Compositionen, in welchen die übrigen Nachfolger Giotto's eine so hohe Stufe erreichten, ist fast nichts vorhanden. Gegen das Ende des 4.
Jahrhunderts trat derjenige Maler auf, welcher den Uebergang zu der spätern realistischen Schule von Neapel bildet: Colantonio del Fiore († 1444). Ueber die meisten der von ihm noch vorhandenen Werke lässt sich indess bei ihrem gegenwärtigen verwahrlosten Zustande kein sonderliches Urtheil fällen. Ein Altarbild in San Antonio del Borgo, wel- 5.
ches den heiligen Abt dieses Namens von musicirenden u. a. Engeln umgeben darstellt **), gehört noch wesentlich der eben geschilderten Bildungsweise an. Sehr zerstört und kaum kenntlich ist ein Wandbild an dem Kirchlein S. Angelo a Nilo, in der Lunette über dem Hauptportal. Ein berühmtes Gemälde der Studj in Neapel, welches dem Colantonio früher beigelegt wurde, ist jetzt mit überwiegenden Gründen der

*) Vergl. Crowe und Cavalcaselle I, 319 ff.

**) D'Agincourt, Malerei, Taf. 130 u. f.

flandrischen Schule zugewiesen: der h. Hieronymus, welcher seinem Löwen einen Dorn aus dem Fusse zieht. (S. unten.)

Dass auch auf Sicilien die Kunstweise des Giotto Eingang gefunden hatte, und zu feiner Ausbildung gelangt war, beweist die in der kaiserl. Bibliothek zu Paris aufbewahrte, mit Miniaturen versehene Urkunde über die Stiftung des Ordens vom heil. Geist, vom Jahre 1352*). Die Köpfe sind lebendig, die Bewegungen sprechend und graziös, das Gefühl fein, die Verhältnisse übrigens lang und mager.

*) Waagen, Kunstw. und Künstler in Paris S. 319.

Druck der Hofbuchdruckerei (H. A. Pierer) in Altenburg.

Bayerische
Staatsbibliothek
München

Inhalt des ersten Bandes.

Seite

Vorwort zur zweiten Auflage V
Vorwort zur dritten Auflage XI
Biographie Kugler's 1

Erstes Buch.

Die Kunst des christlichen Alterthums.

Erster Abschnitt. Der spätrömische Styl 37
Zweiter Abschnitt. Der byzantinische Styl 89

Zweites Buch.

Die Kunst des Mittelalters.

Erster Abschnitt. Die Kunst diesseits der Alpen.
Vorbemerkungen 141. 143
I. Zeitraum. Nachwirkung der antiken Kunst im Norden 145
II. Zeitraum. Der byzantinische Einfluss 167
III. Zeitraum. Der romanische Styl 174
IV. Zeitraum. Der gothische Styl.
A. Zeit des strengen Styles 209
B. Zeit des entwickelten Styles 248
Schulen von Prag, Nürnberg, Köln, u. a. m.
Zweiter Abschnitt. Italien.
I. Zeitraum. Der romanische Styl 298
Leistungen des XI. und XIII. Jahrhunderts.
II. Zeitraum. Der gothische Styl, Meister des XIV. Jahrhunderts und ihre Nachfolger.
Vorbemerkung . 330
I. Capitel. Toskanische Schulen, Giotto und seine Nachfolger 333
II. Capitel. Toskanische Schulen, Meister von Siena und ihre Nachfolger 369
III. Capitel. Oberitalienische Schulen 386
IV. Capitel. Schule von Neapel 410

Im Verlage von Duncker & Humblot in Leipzig sind erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Karl Friedrich Becker's

Weltgeschichte.

Achte
neu bearbeitete bis auf die Gegenwart fortgeführte Ausgabe.

Herausgegeben von

Adolf Schmidt.

Neuer Abdruck.

500 Bogen 8°. Geheftet. Preis 12 Thlr.

Geschichte

der deutschen Freiheitskriege

in den Jahren 1813 und 1814.

Von

Heinrich Beitzke.

3. Auflage.

3 Bände. 8°. Geheftet. Preis 4 Thlr.

Musiker-Briefe.

Eine Sammlung Briefe

von

C. W. von Gluck, Ph. E. Bach, Jos. Haydn, Carl Maria von Weber und Felix Mendelssohn-Bartholdy.

Nach den Originalen veröffentlicht von

Prof. Dr. Ludwig Nohl.

Gr. 8°. Elegant broschirt Preis 2 Thlr. In Leinwand gebunden 2 Thlr. 7½ Ngr.

Geschichte der letzten vierzig Jahre.

Von

Eduard Arnd.

2 Bände.

Zweite Auflage.

8°. Geheftet. Preis 1 Thlr. 18 Ngr.

Geschichte der Jahre 1848 bis 1860.

Von

Eduard Arnd.

8°. Geheftet. Preis 1 Thlr.

Zeitgenössische Geschichten.

Frankreich v. 1815-1830. — Oesterreich v. 1830-1848.

Von

Adolf Schmidt.

8°. Geheftet. Preis 3 Thlr. 20 Ngr.

Sophonisbe.

Ein Trauerspiel aus dem Alterthum.

Miniaturformat. Elegant broschirt Preis 24 Ngr.

R. Parsch
8. Dez. 1993

BSB Bayerische StaatsBibliothek

MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Blomberg, Hugo <<von>>, / Kugler, Franz, / Burckhardt, Jacob,

Franz Kugler's Handbuch der Geschichte der Malerei seit Constantin dem Grossen

Bd.: 1

Berlin 1867

Art. 159 mb-1
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10258411-4